RENÉE VIOLLIER

JEAN-JOSEPH
MOURET

LE MUSICIEN DES GRACES

LIBRAIRIE FLOURY
14, Rue de l'Université
PARIS

JEAN-JOSEPH MOURET

LE MUSICIEN DES GRÂCES

RENÉE VIOLLIER

JEAN-JOSEPH
MOURET

LE MUSICIEN DES GRACES

1682 - 1738

LIBRAIRIE FLOURY
14, Rue de l'Université, 14
PARIS
1950

Dépôt légal : 2e *Tr.* 1950, *n*o 43

IMPRIMÉ EN FRANCE

A Wanda LANDOWSKA qui suggéra ce travail au cours des entretiens de Saint-Leu-la-Forêt.

INTRODUCTION

« Le goût est dans les arts ce que l'intelligence est dans les sciences ». (Abbé Charles Batteux. Les Beaux-Arts réduits à un même principe, 1746.)

Grâce à de nombreux écrits, livres et publications, chacun connaît la vie et l'œuvre de Lully et de Rameau, ces deux sommets de la musique dramatique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Mais ce que l'on connaît moins — ou fort peu — ce sont les musiciens qui, après la mort de Lully, lui ont succédé, et ont eu de 1687 jusqu'au milieu du siècle suivant leur part de succès, voire de gloire, sur la scène de l'Académie Royale de Musique.

La période préramiste, ainsi que l'a si justement dénommée L. de La Laurencie (1), *va de l'année 1687, date de la mort de Lully, jusqu'en 1733, date de l'apparition sur la scène de l'Académie Royale de Musique du premier opéra de Rameau,* Hippolyte et Aricie.

Cette période qui se déroule en partie sous la Régence de Philippe d'Orléans est, dans son essence, une période de transition. L'état d'esprit sous la Régence dénote des tendances diverses et contradictoires. Dans tous les domaines on peut constater le triomphe du compromis et de l'équivoque. D'une part, la Raison règne en maîtresse et, de l'autre, on ne craint pas le laisser-aller, on professe volontiers le dégoût de l'effort. Les raffinés découvrent la Nature dont on s'engoue de façon souvent factice et artificielle.

En ce qui concerne la musique, ce début de siècle est marqué par les violentes polémiques soulevées par l'influence croissante de la musique italienne en France. Beaucoup de musiciens aspirent à se libérer du joug de Lully et se tournent avec avidité du côté de la musique italienne qui représentait pour eux la nouveauté et semblait leur offrir le moyen de se libérer plus ou moins de la contrainte lulliste. Ce goût pour la musique italienne ne manquait pas d'inquiéter certains esprits qui formulaient des critiques souvent justifiées. Dans son Traité du Récitatif (1707), *Grimarest écrivait : « Je ne comprends pas comment des compositeurs, très habiles d'ailleurs, se sont avisés dans ces derniers temps d'appliquer de la musique, composée dans le goût italien, sur des paroles françaises, dont il font rouler les syllabes sans raison et sans sentiment : c'est bannir de la musique vocale l'expression, qui est seule capable de nous toucher le cœur. Et si l'on applaudit à*

(1) *La Laurencie : La Musique française de Lully à Gluck.*

ces Messieurs, qui n'ont en vue que de faire paraître de la diversité dans leur composition, ils vont donner à notre musique vocale le ridicule que l'on reproche à celle d'Italie. Mais ce ridicule est beaucoup plus sensible dans notre langue que dans l'italienne.»

L'emprise du Florentin avait été telle qu'il avait réussi à brider nombre de musiciens français ses contemporains. N'oublions pas que Lully, jaloux du talent et de la gloire de Marc-Antoine Charpentier, avait trouvé le moyen, grâce au Privilège qu'il avait obtenu de Louis XIV, de lui faire refuser l'accès du théâtre lyrique. Il lui avait fait d'autre part interdire l'emploi d'un nombre suffisant d'instrumentistes pour l'exécution de ses œuvres ! (1).

Il importe cependant de remarquer que, si les successeurs de Lully virent dans la musique italienne une porte ouverte sur l'avenir, ils ne tombèrent jamais dans les excès souvent fréquents de cette école, et que toujours le bon goût resta sauf (2). En effet le goût, le goût français qui implique entre autres choses le sentiment de la mesure, des justes proportions, se retrouvera toujours à la base des productions musicales françaises à quelque époque que ce soit. Pour la période qui nous occupe, prenons comme exemple cet « Avertissement » que le compositeur Jacques Aubert faisait graver en tête de la publication de ses Suites de Symphonies en trio (1730-1737) : « Quoique les concerto italiens aient eu quelque succès depuis plusieurs années en France, où l'on a rendu justice à tout ce que Corelli, Vivaldi, et quelques autres ont fait d'excellent dans ce genre : on a cependant remarqué que cette sorte de musique, malgré l'habileté d'une partie de ceux qui l'exécutent, n'est pas du goût de tout le monde, et surtout de celui des Dames dont le jugement a toujours déterminé les plaisirs de la Nation. De plus, la plupart des jeunes gens croyant se former la main par les difficultés et les traits extraordinaires dont on charge depuis peu presque tous ces ouvrages, perdent les grâces, la netteté, et la belle simplicité du goût français... Le projet de l'auteur a été de joindre des traits vifs et de la gaieté à ce que nous appelons des chants français. » Ceci marque donc une réaction nette contre certains abus de fioritures et de virtuosité qui avaient envahi la musique de chambre, et dont la mode s'était emparée. André Campra, dans l'Avertissement qu'il met en tête de son premier livre de cantates françaises publié en 1708, écrit : « J'ay tâché autant que j'ay pu de mêler avec la délicatesse de la Musique française, la vivacité de la Musique italienne : peut-être que ceux qui ont abandonné tout à fait le goût de la première ne trouveront pas leur compte dans la manière dont j'ay traité ce petit ouvrage. Je suis persuadé autant que qui que ce soit du mérite des Italiens, mais notre langue ne sçaurait souffrir certaines choses qu'ils font passer. Notre Musique a des beautez qu'ils ne sçauraient s'empêcher d'admirer et de tâcher d'imiter, quoy qu'elles soient négligées par quelques-uns de nos Français. Je me suis attaché surtout à conserver la beauté du chant, l'expression, et notre manière de réciter, qui selon mon opinion est la meilleure. C'est aux gens de bon goût à décider si j'ay tort ou raison. »

Dans le domaine de l'opéra, les successeurs immédiats de Lully n'étaient d'ailleurs pas de taille pour rivaliser avec ce trop illustre prédécesseur dans le genre austère de la tragédie lyrique qu'il avait porté à son plus haut point de perfection. Ils cherchèrent un

(1) Il est vrai que le génie d'un M.-A. Charpentier avait de quoi éveiller la jalousie de Lully ; il serait grand temps de donner la place qu'il mérite à ce grand constructeur de chefs-d'œuvre qui, dans ses œuvres religieuses, notamment, est, au point de vue harmonique, aussi avancé qu'un J.-S. Bach.

(2) En somme, dans cette importation de musique italienne, les musiciens français ne reprenaient-ils pas simplement ce qui était à eux ? Les Farces et Soties du Moyen Age n'influencèrent-elles pas la Commedia d'ell Arte ? comme la représentation à Naples du Jeu de Robin et de Marion a influencé les débuts de l'opéra italien ?

genre plus en rapport avec leurs moyens, et c'est alors que le poète La Motte et le musicien Campra trouvèrent l'heureuse formule de l'opéra-ballet qui rallia dès l'abord tous les suffrages : public et musiciens s'enthousiasmèrent pour cette forme nouvelle.

L'opéra-ballet subira plus que la tragédie lyrique l'influence de la musique italienne. Il porte dès sa naissance atteinte aux règles sacro-saintes érigées par Quinault et Lully en reléguant au second plan l'unité dramatique. « Le Ballet, dit l'Encyclopédie, doit être un Divertissement de chant et de danse qui amène une action et lui sert de fondement. » Les sujets mêmes différeront de ceux du grand opéra traditionnel dont les thèmes sérieux ou tragiques ne conviennent plus au genre nouveau. D'Alembert, dans son chapitre De la liberté de la musique (1), *paragraphe III, parle de la première apparition des Bouffons en France, sur la scène de l'Opéra qui n'avait connu jusqu'à ce jour que « la psalmodie de Lully et de ses disciples. » L'on fut alors tout étonné que les oreilles françaises s'habituassent si vite aux étrangetés de la musique italienne ; elle acquérait des partisans, et pour couper le mal, et pour que « la paix revînt à l'Opéra », il fallut renvoyer les Bouffons. Cependant, certains musiciens, frappés de l'effet produit par la musique italienne sur les auditeurs français « essayèrent donc de nous donner, comme à des enfants qu'on sèvre, une nourriture un peu plus forte.* Mouret s'écartant le premier de la route battue (2), *mais s'en écartant peu, (car il ne voulait ni ne pouvait beaucoup hasarder) osa dans ses opéras essayer quelques ariettes, modelées, autant qu'il en était capable, sur les airs italiens qu'on connaissait en France. La jeunesse, juge impartial, et par là meilleur qu'on ne croit, prit plaisir à cette nouveauté ; mais les Nestor criaient que c'en était fait du* bon genre, *que le goût allait se perdre, et que le Gouvernement était bien mal conseillé de n'y mettre ordre ».*

Sous la Régence, tout concourt à donner une nouvelle orientation à l'art lyrique ; le goût pour le retour à la nature engendrera cet amour des Bergeries qui donnera naissance à tant de Pastorales galantes ou héroïques. On s'éloigne des grands sentiments et l'on recherche des émotions simples et naturelles. Les faiseurs de vers surgissent de toutes parts, trop souvent au détriment des livrets d'opéras. Ce sera au milieu d'un vaste courant de recherches, de sentiments et d'idées opposés, conduisant à de violentes polémiques, que les musiciens arriveront peu à peu, lentement et prudemment, à conquérir du terrain dans les domaines de l'harmonie, de la mélodie et de l'instrumentation. C'est ainsi que les compositeurs français Campra, Destouches, Montéclair, Mouret, Bertin de Ladoué, Gervais, Colin de Blamont, Bourgeois, d'autres encore, formeront au cours de ce demi-siècle une chaîne ininterrompue reliant Lully à Rameau. Le grand Rameau lui-même ne fut que l'aboutissement logique et magnifique du labeur et des recherches de ses prédécesseurs directs.

Vincent d'Indy, dans sa préface à la réédition de l'opéra Les Eléments *de Destouches* (3), *émet une opinion qui, à première vue, peut paraître imprévue et osée — et qui l'était peut-être à l'époque où elle fut émise — mais qui n'en est pas moins juste ; parlant de Destouches et de ses contemporains, d'Indy considère ces « primitifs du siècle dernier comme des précurseurs directs de Richard Wagner, et que l'esthétique appliquée d'une manière raisonnée et dans des proportions gigantesques par le Maître allemand, paraît essentiellement conforme à celle qui fermentait d'une façon pour ainsi dire inconsciente dans la tête des Rameau et des Destouches. » Plus loin, d'Indy ajoute que « la plupart des contemporains du XVIII*e *siècle, même ceux que l'on regarde comme de*

(1) *D'Alembert :* Mélanges de Littérature, *nouvelle édition, Amsterdam,* 1759.

(2) *C'est nous qui soulignons.*

(3) *Edition Michaëlis.*

moindre importance, cultivaient avant tout la vérité d'expression. » En effet, plus on lit les partitions des compositeurs de ce début de siècle, plus on s'aperçoit avec quel soin ils cherchaient à rendre cette « vérité d'expression », et combien souvent ce but était atteint.

Jean-Joseph Mouret représente un des anneaux de cette chaîne que forment les compositeurs d'opéras en France en ce début du XVIIIe siècle. Chacun d'eux a contribué à l'enrichissement de la musique française. Leurs recherches personnelles, non seulement dans le théâtre lyrique, mais dans tous les genres de musique, et leur tempérament propre ont donné une impulsion et des directives nouvelles à la musique française. N'oublions pas que ce sont eux qui, en cette difficile période de transition, se sont passé de main en main le flambeau de la musique française, en ont alimenté la flamme, laquelle avec Rameau devait briller de tout son éclat et prendre toute sa signification.

PREMIÈRE PARTIE

LA VIE

« ... Ce ne fut point dans ces temps de trouble et de ténèbres qu'on vit éclore les Beaux-Arts. On sent bien par leur caractère qu'ils sont les enfants de l'abondance et de la Paix. »

(Abbé Charles Batteux : *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746.)

1. — Avignon la Chantante

Jean-Joseph Mouret naquit à Avignon le 11 avril 1682 sur la paroisse Notre-Dame la Principale. Il y fut inscrit et baptisé le même jour (1). Il était fils de Jean-Bertrand Mouret, marchand de soie en Avignon et de Madeleine Menotte. « Ouvrier en draps de soie », fils d'ouvrier devenu patron, Jean-Bertrand Mouret cultivait la musique. En marge de sa profession de « taffetassier », il était à ses heures « joueur de violon » et fut désigné sous le titre de « Simphonista » dans un acte passé en 1705 (année de sa mort) (2). Il fit partie de plusieurs « bandes » de musiciens, et fut lui-même « chef de bande » de la musique à Avignon en 1679 et 1680 (3). Ces « bandes » de musiciens jouaient non seulement à Avignon, mais parcouraient la région au moment des fêtes locales pour y donner concert et faire danser.

La famille Mouret vivait modestement. Nous savons qu'en 1697, afin de doter sa fille Marie qui se mariait, Jean-Bertrand Mouret dut emprunter 150 livres aux Cordeliers, sur la garantie de sa maison sise paroisse Saint-Didier, rue de l'Aigarden (4). Cette même année 1697, le jeune Jean-Joseph alors âgé de 15 ans, et son frère aîné Jean Mouret, signent un contrat avec Bertrand Rang, Maître à danser, qui les associe pour une durée de sept ans à sa compagnie de musiciens (5).

Il est évident que ses origines méridionales eurent la plus grande influence sur la musique de Mouret ; c'est Avignon qui explique Mouret et l'influence qu'il put avoir par la suite.

Il faut se reporter à ce qu'était la ville à cette époque, « Avignon la chantante », Avignon dans laquelle on dansait comme on respirait, l'Avignon du joyeux Saboly. Le jeune Mouret fut, dès sa naissance, imprégné de musique populaire, de cette musique d'un esprit si particulier des compositeurs avignonnais de la fin du XVIe et du XVIIe siècles. Plus tard, les rythmes alertes des danses qu'il conduisait avec sa « bande » sous les ombrages de la Barthelasse se sont incorporés à lui ; de là ce don du rythme et de la mélodie, principales caractéristiques de son tempérament.

(1) Archives départementales de Vaucluse.

(2) Ibid.

(3) Arch. de la commune de Caromb, annuaire de Vaucluse. Ces mêmes archives signalent déjà la « bande Jean Moret » (sic) en 1657. Il s'agit probablement du grand-père qui portait le prénom de Jean.

(4) Arch. départementales de Vaucluse.

(5) Ibid. Ces mêmes archives nous apprennent que le dit sieur Rang se trouvait à Lyon en janvier 1699. Y fut-il seul ou avec sa compagnie ?

Très vite, et avec la plus grande facilité, il s'essaye à composer, et par leur gaieté ses danses lui valent une réputation locale.

Sans doute, Mouret reçut-il à Avignon une éducation musicale sérieuse. Durey de Noinville qui semble l'avoir bien connu plus tard à Paris, écrit que « son père lui donna tous les moyens qu'il put désirer » pour se perfectionner dans l'art de la musique (1).

La Maîtrise d'Avignon était réputée, et l'on y rencontre des musiciens de valeur tels que Béraud, successeur d'Intermet à la Maîtrise de Saint-Agricol, et qui en conserva la direction jusqu'à sa mort en 1687 ; Saintenaud, successeur de Béraud ; Mallet, Maître de Chapelle de l'église Saint-Pierre et directeur de plusieurs sociétés musicales alors florissantes à Avignon, etc.

Sans avoir retrouvé personnellement de preuve certaine du passage de Jean-Joseph Mouret à la Maîtrise d'Avignon, rappelons cependant que dans son intéressante étude sur la musique à Avignon et dans le Comtat du XIVe au XVIIIe siècle (2), A. Gastoué indique que Mouret sortit de la Maîtrise d'Avignon quelque temps avant que Rameau, jeune débutant, en prit la direction le 14 janvier 1702. De toute évidence, Mouret n'a pas appris son métier tout seul, et il reçut dans sa ville natale un enseignement sérieux puisqu'en arrivant à Paris, à 25 ans, il est entièrement formé.

La musique à Avignon était cultivée dans tous les milieux. L'aristocratie avignonnaise donnait dans ses hôtels des représentations théâtrales avec les meilleurs sujets. L'opéra était joué et chanté aussi bien par les gens du monde que par les artistes de profession. L'art théâtral s'exerçait aussi de façon plus populaire et avec le même succès dans les Jeux de Paume où des tournées étaient organisées. Tout était prétexte à fêtes et à musique. Par exemple, la ville d'Avignon fit en 1701 une réception magnifique (qui rappela par sa pompe et sa magnificence celles de Louis XIII et de Louis XIV) aux Ducs de Bourgogne et de Berry ; on y vit entre autres un navire représentant celui de l'Eglise, sous la constellation de Castor et Pollux qui « servait de théâtre à un concert formé de tout ce qu'il y avait de meilleures voix et d'instruments de musique à Avignon ». Sans nul doute, le jeune Mouret participait à de telles fêtes et s'y formait le goût et le jugement.

Il serait tentant de faire au cours de cette étude un parallèle entre Mouret et Rameau. Ce dernier, en effet, naissait en 1683 à Dijon : les deux musiciens sont donc absolument contemporains. Et, chose curieuse, Rameau au cours de ses voyages en province s'arrêta à Avignon en janvier 1702. A ce moment, et « comme il avait acquis déjà de ville en ville une certaine réputation d'organiste, le Chapitre lui confia la Maîtrise de l'église métropole Notre-Dame des Doms» (3). Ce n'était que pour une suppléance de quelques mois, mais fort honorifique pour le jeune musicien. Il serait donc tout à fait vraisemblable que pendant ce laps de temps Mouret et Rameau eussent eu l'occasion de se rencontrer, et que ces deux jeunes musiciens de 20 ans se fussent entretenus de leur art et de leurs idées. Cependant, quel contraste ne devaient-ils pas déjà former par la différence de leur éducation et de leur tempérament ! L'un déjà toute réflexion, l'autre toute spontanéité !

(1) Durey de Noinville : *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, 1757.

(2) A. Gastoué : La musique à Avignon et dans le Comtat, du XIVe au XVIIIe siècle. (*Rivista musicale italiana*, tome XI, 1904.)

(3) Louis Laloy : *Jean-Philippe Rameau*.



LE CHATEAU DE SCEAUX
Estampe de Rigault.

Rameau rentrait alors d'un court voyage en Italie, fort déçu de ce qu'il avait vu et entendu dans ce pays (1). En mai, Rameau quitte Avignon pour se rendre à Clermont en Auvergne où il avait été appelé en qualité d'organiste de la cathédrale. En 1705, il est à Paris. Mouret l'y suivra de près ; c'est en 1707 qu'il arrive lui-même dans la capitale.

2. — Débuts à Paris. La Cour de Sceaux

Rameau, pour vivre, avait obtenu une place d'organiste et avait publié ses premières pièces de clavecin. En dehors de ses obligations d'organiste, il occupait ses loisirs non seulement à la composition, mais surtout à rechercher, « à étudier les règles de son art et à tenter d'en pénétrer les lois » (2) l'esprit déjà hanté par l'idée qu'il mûrissait de son traité d'Harmonie. Rameau qui devait donner bien plus tard les plus purs chefs-d'œuvre de la musique lyrique française au XVIIIe siècle, mit tout le temps nécessaire à l'élaboration de l'œuvre qu'il portait en lui, résolvant quantité de problèmes de construction harmonique et sonore qu'il s'était posés, dès sa jeunesse.

Mouret, lui, arrive certainement à Paris avec des ambitions d'un autre ordre. Si la musique, inhérente à son être même était sa raison de vivre, il ne cherchait pas à en expliquer l'essence, les effets et les causes. Il se contentait pour l'instant du bagage de science musicale qu'on lui avait enseigné et dont s'étaient contentés ses aînés.

L'apport de la musique italienne, alors en grande vogue, donnait aux musiciens français l'impression de sortir plus ou moins du classicisme rigoureux de Lully qui, tout en leur servant de modèle leur paraît souvent froid et compassé. Nous verrons d'ailleurs plus loin que Mouret se rattache beaucoup plus à Campra, provençal comme lui, qu'à Lully.

A peine débarqué à Paris, le sociable Mouret y fit promptement « de bonnes et d'aimables connaissances » (3). Le sévère Rameau lui, ne cherche pas à ses débuts à se faire recevoir dans les cercles mondains, ni d'y rechercher le succès. Au physique comme au moral, les deux jeunes gens étaient totalement différents.

Nous ne connaissons malheureusement pas de portrait de Mouret, et nous devons nous contenter du témoignage écrit de ses contemporains ; d'après ceux-ci, ce joyeux garçon avait tout pour plaire et pour réussir. Durey de Noinville a laissé de lui le portrait le plus complet que nous ayons : « Sa figure était agréable, son visage toujours gai et riant, et sa conversation spirituelle et plaisante, animée des saillies de son pays, dont l'accent donnait encore plus d'agrément ; et sa voix assez belle pour un compositeur, contribuait aussi à le rendre plus aimable et à le faire rechercher dans les meilleures compagnies » (4).

(1) Chabanon dit que Rameau regretta plus tard ce mouvement d'humeur qui le fit rentrer trop tôt en France.

(2) Louis Laloy : *Jean-Philippe Rameau.*

(3) Durey de Noinville : *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, 1757.

(4) Ibid.

Il n'est pas difficile de se représenter l'accueil fait à ce jeune homme comblé des dons de la nature, élégant et charmant, divertissant déjà (son rôle ne fut-il pas toujours de divertir ?) les cercles les plus difficiles par ses anecdotes spirituelles ou pimentées ; ou encore, assis au clavecin, chantant quelque mélodie qu'il venait d'improviser.

Mouret n'était pourtant pas homme à se contenter longtemps de ces succès faciles, et tout d'abord il lui fallait gagner son pain. Il entre en qualité de Maître de musique chez le Maréchal de Noailles, puis il fut bientôt nommé Surintendant de la Musique à la Cour de Sceaux.

En quelle année exactement Mouret entra-t-il au service de Mme du Maine ? Aucun papier d'archives n'a pu nous le révéler (1), mais une préface écrite par Mouret lui-même pour son premier Livre de Symphonies, dédié au Prince de Dombes, fils de Mme du Maine, nous met sur la voie. Dans cette préface, Mouret fait allusion aux « premières notions d'un art agréable » qu'il enseigna au jeune Prince « dès ses plus tendres années ». Or, le Prince de Dombes étant né en 1700, nous pouvons en conclure que Mouret, arrivé en 1707 à Paris, entra bientôt après au service de la Duchesse du Maine ; il fut probablement nommé en 1708 ou 1709 au plus tard (2), avec la charge d'enseigner la musique aux enfants princiers (3). Mme du Maine, toujours à l'affût de la nouveauté, ayant sans doute entendu parler des talents et de la renommée acquise de jour en jour par Mouret, l'attache à son service. Elle eut la main heureuse, car Mouret, par sa jeunesse, la gaieté de son tempérament et ses dons exceptionnels pour le genre du « divertissement » était vraiment l'homme de la situation. A la Cour de Sceaux, les fêtes succédaient aux fêtes, et la musique y tenait chaque jour plus de place.

Mme du Maine après avoir quitté avec l'éclat que l'on sait la Cour de Versailles où elle se morfondait, et dans l'attente de l'aménagement du château de Sceaux, acheté pour elle par le Duc, son époux, vécut quelques années de vie tumultueuse partagées entre sa résidence de Clagny et celle de son ami Malezieu à Chatenay, à deux pas de Sceaux. Puis elle s'installe définitivement dans son château. Cette admirable demeure, le parc superbement ordonné qui l'entoure, ses dépendances, l'Orangerie et le délicieux Pavillon de l'Aurore décoré par Le Brun, sont bien le cadre rêvé pour la réalisation de fêtes telles que les envisageait l'ambitieuse et tyrannique propriétaire de ces lieux enchanteurs.

Ce n'est que dûment installée à Sceaux que la Duchesse du Maine, devenue « Reine de Sceaux », s'entoure de toute une pléïade de musiciens chargés de la préparation des fêtes. Ce sont Mouret, Marchand, Bernier, Bourgeois, Colin de Blamont qui élaborent les Divertissements en musique, mais Mouret, à lui seul, en composera la majeure partie et sera l'âme de la musique à Sceaux. Les fêtes données par la Duchesse du Maine atteignent leur apogée au cours des années 1714-1715 avec les fameuses « Grandes Nuits de Sceaux » devenues légendaires.

(1) Pourtant La Laurencie indique l'année 1707 comme étant celle de la nomination de Mouret à l'Intendance de la cour de Sceaux. (*De Lulli à Gluck*, Année Musicale, 1911.)

(2) Genest, dans son livre *Les Divertissements de Sceaux* ne nomme Mouret qu'à partir des « Grandes Nuits » en 1714. Le seul musicien mentionné jusque-là au sujet des divertissements donnés à Chatenay et à Sceaux est Matho, Ordinaire de la Musique du Roi.

(3) Ses élèves lui firent honneur, et le Prince de Dombes en particulier devint un exécutant réputé. Il jouait en perfection le basson et tenait sa partie avec les professionnels de l'orchestre pour les représentations théâtrales données par Mme de Pompadour sur le Théâtre des Petits Appartements à la Cour.

Mme du Maine qui souffrait d'insomnies passait souvent des nuits entières à jouer au brelan ou à se promener dans ses magnifiques jardins avec ceux qui formaient sa cour. Pour amuser ses veilles, on improvisait des chansons ou des dialogues ; on variait avec de petits divertissements impromptus, ce qui donna lieu insensiblement à former des fêtes suivies de quinze jours en quinze jours. Une sorte de cérémonial fut institué ; les organisateurs de ces fêtes prenaient le titre de « Roi » et de « Reine » et avaient toute liberté pour en ordonner la composition et les préparatifs (ils en payaient aussi généralement une grande partie des frais). « Chacun s'efforçant à l'envie de rendre son règne célèbre, ces Fêtes qui avaient commencé par la simplicité parvinrent bientôt à la magnificence. C'étaient des divertissements tantôt sérieux, tantôt comiques, dont les paroles et la musique étaient des plus grands Maîtres de l'Art, et toujours exécutés par les plus fameux Acteurs et Danseurs du Théâtre, avec des habits faits exprès, et des décorations pour le sujet où rien n'était épargné. » (1)

La première « Nuit » fut en quelque sorte une surprise réservée à la Duchesse du Maine, et due à l'imagination de M. de Vaubrun. Il fit paraître la Nuit dans son habillement lugubre qui vint faire un compliment à la Duchesse en lui apportant « une jolie lanterne ». Un suivant qui marchait derrière elle chanta un Air sur des paroles de Malezieu, musique de Mouret :

Sommeil, va réparer les beautés ordinaires,
Va rafraîchir leur teint, va ranimer leur traits ;
Tes soins ne sont pas nécessaires
A la Reine de ce palais, etc.

Mme du Maine enchantée par ces fadeurs qui lui donnaient cependant une idée nouvelle, « voulut la suivre et l'orner » (2). C'est ainsi que prirent naissance ces fameuses « Grandes Nuits de Sceaux » si célèbres au début du XVIIIe siècle, et dont le luxe et le faste indignèrent si fort Saint-Simon et les ennemis nombreux que comptait Mme du Maine.

Au point de vue de la musique même et de l'histoire du théâtre en particulier, elles ne furent pas inutiles, car c'est au cours de deux d'entre elles que furent créés deux genres qui, par la suite, devaient se développer et obtenir la plus grande vogue ; nous voulons parler de l'opéra pastoral et du ballet d'action.

Les thèmes littéraires qui étaient à la base de ces Divertissements nous paraissent aujourd'hui bien souvent fades et ennuyeux, et les seize « Nuits » qui se succédèrent en 1714 et 1715 sont d'un intérêt fort inégal.

Les intermèdes qui composaient ces spectables coupés (au début les « Noctambules » entre chaque intermède se ruaient à leurs tables de jeu) étaient soit des scènes de genre, des scènes mythologiques ou des cantates ; les unes comme les autres se terminaient toujours par des louanges hyperboliques adressées à la reine de Sceaux.

Mouret s'occupe à la préparation musicale de ces fêtes. Il en deviendra peu à peu l'âme, composant en grande partie la musique et dirigeant le spectacle. Marchand le secondait, et ils s'assurèrent le concours de musiciens tels que Bernier, Bourgeois, Colin de Blamont, musiciens connus par leurs cantates ou leurs opéras.

(1) Abbé Genest : *Les Divertissements de Sceaux*, tome II.

(2) Ibid.

Mais si à Sceaux on ne regardait pas à la dépense pour les costumes, les décorations ou l'engagement des premiers sujets de l'Opéra, les musiciens en place étaient loin d'être régulièrement payés : dans son *Journal*, (1) Brillon, Intendant du Duc du Maine note à plusieurs reprises les réclamations de Mouret et de Marchand au sujet de leurs appointements non payés, qui figuraient sur les comptes sous le nom de « gratification ».

Ce ne sera qu'à partir de la *cinquième Nuit* que les spectacles prendront quelquefois une ampleur exceptionnelle. Cette *Nuit*, sous la royauté conjuguée de la Duchesse du Maine et du Premier Président de Mesmes, se signale par un éclat encore inconnu et prit le nom de *Grande Nuit du Pavillon de l'Aurore*. Dans une épitre versifiée par Genest et adressée à Malezieu par Mme du Maine, cette dernière lui intime l'ordre d'écrire le texte des divertissements de cette fête. Elle donne une idée du ton précieux et de l'esprit qui régnaient à Sceaux :

URANIE A APOLLON

Sacré Père du jour, Maître de l'Harmonie
Daigne entendre la voix de ta chère Uranie ;
S'il est vrai, puissant Dieu, que tu l'aimes toujours,
Ne lui refuses pas tes soins et ton secours.

....

Je voudrais préparer une agréable fête.
Mes doctes sœurs et moi, chacune tour à tour
D'une paisible nuit nous faisons un beau jour.
Déjà par des plaisirs plaisants et magnifiques,
Des spectacles galants, d'excellentes musiques,
En prévenant mes vœux leur esprit a brillé ;
Et d'un besoin pressant le mien est travaillé
De leur rendre aujourd'hui ce que j'ai reçu d'elles,
Ou de les surpasser par des fêtes nouvelles.
Viens donc me seconder ; je ne puis rien sans toi,
Des arts ingénieux l'Inventeur et le Roi.

....

Malezieu s'exécuta le plus galamment du monde, versifia de charmants intermèdes que la musique ne contribua pas peu à rehausser, et la fête dépassa de loin l'éclat des précédentes. Le Pavillon de l'Aurore, théâtre de cette Nuit mémorable, exquise construction de style Louis XIV, sise dans les jardins (2) se compose d'une salle décorée par Le Brun flanquée de deux petits cabinets. Le sujet du Divertissement était le Sommeil chassé du château et poursuivi dans cet asile par le Lutin de Sceaux. Le Sommeil paraissait d'abord couché sur un lit de pavots dans

(1) Bibliothèque de l'Institut.

(2) Le Pavillon de l'Aurore a rouvert aujourd'hui ses portes pour des concerts de musique de l'époque de la duchesse du Maine, grâce à l'initiative d'un comité scéen dit « Les Nuits de Sceaux ».

un des cabinets du Pavillon et dormant aux sons d'une douce musique. Il est éveillé par le cortège bruyant et l'arrivée du Lutin de Sceaux, sur une musique vive accompagnant des paroles et des danses propres au sujet ; une soudaine illumination découvrait aux spectateurs la beauté du lieu, orné de mille festons de fleurs, et forçait le Sommeil à fuir en proférant des menaces «effrayantes». Le second intermède fit paraître *Zéphire et Flore* chargés de corbeilles de fleurs distribuées à toute l'assemblée. Ils chantèrent un aimable duo qui obtint le plus vif succès.

La musique de ces deux intermèdes était de Mouret ; le troisième représentait *Vertumne et Pomone*, paroles de Genest, musique de Marchand. Un somptueux déjeuner forma le dernier acte de la fête et ne fut pas le moins goûté. Toute la compagnie prise d'une ardeur bachique irrésistible se renvoyait couplets galants et chansons à boire.

Mouret écrivit la plus grande partie de la musique des Intermèdes des *Nuits* suivantes (1), dont la somptuosité et la magnificence ne firent qu'augmenter. En octobre 1714, les ennemis de Mme du Maine crièrent au scandale : « Sceaux, écrivait alors Saint-Simon, était plus que jamais le théâtre des folies de la Duchesse du Maine ; de la honte, de l'embarras, de la ruine de son mari... » Devant ce concert de critiques, Mme du Maine crut de bonne politique d'interrompre momentanément ses fêtes. Mais après un mois seulement d'interruption et pour acquiescer au désir de ses amis, la Duchesse du Maine autorisa la reprise des *Nuits* le 22 novembre avec un Divertissement qui avait pour titre *Le Mystère ou les Festes de l'Inconnu* ; il devait servir de modèle à la simplicité qui serait dorénavant de rigueur. Néricault Destouches rima cet impromptu mis en musique par Mouret. C'était une manière de pastorale où l'on voyait évoluer bergers et moissonneurs, suprême symbole de la simplicité.

A la reprise des *Nuits*, on avait aboli la double royauté ; dès lors, une seule personne portant un titre de fantaisie devait présider à l'élaboration du spectacle. Grâce à ces nouveaux principes d'économie, la *Treizième Nuit* nous apporte une nouveauté et mérite de rester dans les annales du théâtre et de la musique. L'abbé de Vaubrun, organisateur de cette fête fixée à la première quinzaine de décembre, voulut compenser la diminution du luxe et l'intérêt purement spectaculaire des *Nuits* précédentes, en offrant aux habitués non plus une série d'intermèdes somptueux, mais une petite pièce dramatique en trois actes qui formerait un tout se suffisant à lui-même. Il charge Néricault Destouches d'écrire le livret d'un petit opéra gai, facile et comique avant tout. Cette collaboration valut au théâtre *Les Amours de Ragonde*, création de l'opéra pastoral, tant exploité par la suite. Ce sera

(1) 7e *Nuit*, un intermède : Messieurs de l'Observatoire venant consulter M. de Malezieu sur l'apparition d'un nouvel astre (Mme la duchesse du Maine), paroles de M. de Gavaudun, musique de Mouret.

9e *Nuit*, trois intermèdes : *Le Roi consulte un Magicien* et *L'Amour piqué par une Abeille*, paroles de M. de Caumont, musique de Mouret, Prologue et Epilogue d'une petite pièce italienne en vers.

10e *Nuit*, deux intermèdes : *Les Egyptiennes*, paroles de Roy, musique de Marchand. *Le Palais d'Urgande*, parole de Roy, musique de Mouret.

12e *Nuit*, trois intermèdes : *Le Mystère* et *Astrée*, paroles de N. Destouches, musique de Mouret. *Cérès*, paroles de Destouches, musique de Marchand.

14e *Nuit*, trois intermèdes : *La Ceinture de Vénus*, *Apollon et les Muses*, *Apollon et Momus*, paroles de La Motte, musique de Mouret.

15e *Nuit*, *L'Eclipse*, en trois intermèdes, paroles de Malezieu, musique de Mouret.

Duc de Lavallière : *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques*, p. 139-140.

la première fois qu'à Sceaux les trois intermèdes constitueront trois actes suivis. *Les Amours de Ragonde ou La Soirée de Village* obtinrent un véritable triomphe et la pièce fut plus tard jouée sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1).

Lors de la *Quatorzième Nuit*, le poète La Motte et Mouret conçurent l'idée d'un nouveau genre de Ballet. Le second intermède offert cette nuit-là à Mme du Maine s'intitulait *Apollon et les Muses* ; celles-ci qu'avait elle-même incarné la Duchesse du Maine sur le théâtre venaient lui rendre hommage (pantomime sur une sarabande). A leur suite, un danseur et une danseuse exécutèrent une « danse caractérisée de Camille et Horace le poignard à la main » (2). Le héros était reconnaissable aux trois épées qu'on portait devant lui. La scène représentée sous la forme de pantomime était celle du quatrième acte d'*Horace* dans laquelle le jeune Horace tue Camille. L'orchestre exécutait une symphonie composée par Mouret pour ce fragment de tragédie. Deux des meilleurs danseurs de l'Opéra, Balon et Mlle Prévost, mimaient l'action et les sentiments des héros de Corneille. Ces deux artistes s'incarnèrent si bien dans leurs personnages qu'ils en vinrent à verser des pleurs. La noble assemblée ne sut résister à une telle émotion, et cette scène, d'un genre si touchant et si noble, obtint un véritable succès de larmes !

Cette création, point de départ du *Ballet d'action*, dont l'Opéra ne tarda pas à s'emparer marque une date capitale dans l'histoire de la danse dramatique et ouvre un large horizon à l'art chorégraphique.

Les représentations des « Grandes Nuits » furent interrompues au cours de l'année 1715 par la mort de Louis XIV et marquèrent ainsi la fin de ce qu'il est convenu d'appeler « le premier Sceaux », période représentée par une vie de plaisirs et de luxe qui ne devait reprendre que bien des années plus tard, et sous une tout autre forme.

3. — Mouret chef d'orchestre à l'Opéra

Premiers succès : Les Festes de Thalie

Son penchant naturel, joint à la faveur qu'avaient obtenus auprès du public les premiers opéras-ballets, devaient incliner tout d'abord Mouret du côté de ce genre nouveau. Son premier opéra-ballet *Les Festes ou le Triomphe de Thalie* vit les feux de la rampe le 19 août 1714 et ce coup d'essai fut un coup de maître. Il sut créer du nouveau dans le genre pourtant récent de l'opéra-ballet. Ainsi qu'on le verra plus loin (3), les premières représentations des *Festes de Thalie* marquent une date dans l'histoire de l'Académie Royale de Musique, Mouret et son librettiste La Font ayant, pour la première fois, introduit sur la scène de l'Opéra une action dans le ton de la comédie légère. Cette innovation, qui fit tout d'abord verser beaucoup d'encre et crier au scandale, fit bien vite les délices d'un public enthousiaste ; son succès alla grandissant de représentation en représentation. Nous

(1) Voir chapitre Opéras.

(2) Genest : *Les Divertissements de Sceaux*.

(3) Voir chapitre *Opéras*.

trouvons dans le *Mercure Galant* de novembre 1714 une « Lettre de Mlle X.. à une Dame de ses amies sur le goût d'à présent ». L'auteur de cette Lettre, admiratrice passionnée de Lully, ne peut se consoler du changement apporté par l'opéra-ballet dans le théâtre lyrique : « Permettez, Madame, que je vous transporte sans machine du Théâtre Français à celui de l'Opéra pour vous y faire voir les ravages que le mauvais goût y a fait. » Après des éloges de Quinault et Lully et après avoir marqué son étonnement de constater que le public se lassait de *Thésée* ou d'*Atys*, Mlle X... poursuit son offensive contre le goût nouveau : « A quoy, Madame, attribuer cette bizarrerie, si ce n'est au changement de goût ? si ce n'est à cette même Italie qui a fait tomber le Théâtre français ? Par ses cantates et ses sonates dont elle a inondé Paris, elle nous a rendu ennuyeuse cette riche simplicité qui est le véritable caractère de notre langue et de notre génie... Cependant, tout défectueux que sont nos opéras modernes, je ne doute pas qu'ils ne donnent bientôt l'exclusion aux anciens : on n'a qu'à continuer à y mettre quelques cantates ; car nous voyons tous les jours un petit air chanté par quelque voix distinguée rappeler bien des gens à des opéras qu'ils trouvaient languissants parce qu'ils sont trop beaux, le beau les accable, il ne leur faut que du joly, et *si l'on peut y faire entrer du comique* (1), je réponds du succès. »

C'est aussi au cours de cette même année 1714 que Mouret fut nommé chef d'orchestre à l'Académie Royale de Musique ; il conserva ce poste jusqu'en 1718.

Le succès des Divertissements pour les fêtes de Sceaux, et la réussite du Ballet des *Festes de Thalie* à l'Académie Royale de Musique avaient, dès 1714, placé Mouret au premier rang des compositeurs de son temps. Ses contemporains, ravis par la verve et la gaieté de sa musique l'auraient baptisé « le Musicien des Grâces » appellation suggestive s'il en fût (2). Voltaire lui-même, plus tard sensible à cette gaieté, cite Mouret à plusieurs reprises dans ses écrits. Voici un quatrain qu'il écrivit pour célébrer les mérites de trois musiciens célèbres de son temps :

Sur les pas du plaisir je vole à l'Opéra,
J'applaudis tout ce qui me touche,
La fertilité de Campra,
La gayté de Mouret, les grâces de Destouches.

Dans un autre quatrain, Voltaire célèbre les talents de la célèbre danseuse La Camargo et la musique de Mouret :

Légère et forte en sa souplesse,
La vive Camargo sautait
A ces sons brillants d'allégresse
Et de Rebel et de Mouret (3).

(1) Allusion certaine au comique des *Festes de Thalie* dont les repeésentations battaient leur plein.

(2) Mouret a-t-il été réellement surnommé de son vivant *Le Musicien des Grâces ?* Cette appellation ne daterait-elle pas de 1749, date de la publication par Briasson des *Œuvres* d'Autreau ? On peut en effet lire dans la Préface de l'éditeur, à propos de la comédie *Le Port à l'Anglais :* « La musique était de feu M. Mouret... que l'on pourrait appeler le Musicien des Grâces et de la gaieté. »

(3) Voltaire : *Le Temple du Goût* 1733.

Dès 1715, certains airs des *Festes de Thalie* devenus populaires passèrent au Théâtre de la Foire.

En 1716, les Comédiens français s'adressent à Mouret pour la composition des divertissements d'une pièce de Dancourt, *La Guinguette de la Finance* « ... son mérite mis à part, les Divertissements en sont jolis. M. Mouret en a composé la musique, c'est une preuve qu'elle est bonne » (1).

C'est donc pour le Théâtre Français que Mouret écrit ses premiers divertissements « officiels » (2).

4. — Mouret compositeur attitré de la Comédie Italienne.

Chute d'Ariane. Mariage

Cette même année 1716, le Théâtre Italien fermé depuis environ vingt ans, rouvre ses portes. La musique tenait dans les spectacles de la Comédie italienne une place beaucoup plus importante que dans ceux du Théâtre Français. La réputation acquise par Mouret dans le genre du Divertissement attira de suite l'attention des Italiens nouvellement arrivés, et en 1717, ils le nomment compositeur attitré de leur théâtre. Les Italiens firent preuve d'un sûr instinct en s'attachant Mouret ; ses origines méridionales lui donnaient en effet une parfaite compréhension de l'esprit de ce théâtre, et nul mieux que lui ne pouvait, à ce moment-là, illustrer leurs pièces bouffes ou spirituelles. Sa verve, son esprit, sa gaieté, firent merveille dans les quelque cent cinquante Divertissements qu'il composa pour ce Théâtre et pour la joie des spectateurs. L'extraordinaire faveur rencontrée auprès du public en 1718 par *le Naufrage au Port à l'Anglais*, première comédie française écrite pour les Italiens, n'est que le début d'une longue série de succès qui ne se démentiront pas et iront s'accentuant pendant vingt ans. On peut associer pour une large part la musique de Mouret à la réussite du *Naufrage au Port à l'Anglais* qui fixa le sort des comédiens et leur permit de s'établir définitivement à Paris.

Cependant, en 1717, Mouret s'essayait pour la première fois à la tragédie lyrique. Cet essai ne fut pas heureux. On avait fait un certain bruit, une certaine « publicité » comme nous dirions aujourd'hui, à propos d'une tragédie nouvelle due à la collaboration de deux auteurs alors en vogue, Roy et Lagrange Chancel. Ils avaient fait appel à Mouret pour mettre leurs cinq actes en musique. L'unique représentation de la tragédie lyrique *Ariane* eut lieu le 7 mars 1717 à l'Académie Royale de Musique. Ce fut une déception générale, et la faiblesse du texte paraît avoir entraîné la chute précipitée de l'ouvrage qui ne fut jamais repris. On verra plus loin comment Mouret sauva le « Prologue » du désastre (3).

(1) *Mercure Galant*, mai 1716.

(2) En 1717, Mouret écrit des intermèdes pour une autre pièce de Dancourt *La Métempsycose des Amours ou les Dieux Comédiens*. (Dictionnaire dramatique, tome II, p. 232.)

En 1734, Mouret écrit un Divertissement pour une comédie en un acte de Fagan *La Pupille* jouée au Théâtre Français. Cette comédie valut à Fagan un gros succès, on l'a qualifiée de « chef-d'œuvre » de l'auteur. (Dictionnaire dramatique, tome II, p. 495.)

(3) Voir chapitre *Opéras*.

Quoi qu'il en soit, la critique (1) ne paraît pas devoir attribuer à la musique l'insuccès de la pièce : « La musique est de M. Mouret et le public a grandement penchant à l'absoudre, il est très digne de cette indulgence ». Mouret, dans sa dédicace de l'œuvre à la Duchesse du Maine semble prévoir à l'avance un échec, et s'excuse auprès de sa protectrice si la pièce n'obtenait pas le même succès que les *Festes de Thalie.*

En 1718, Mouret habitait Place du Palais Royal, « proche le Caffé de la Régence » (2). Il ne semble pas avoir jamais changé de quartier, et jusqu'à la fin nous le trouvons rue Sainte-Anne, Butte Saint-Roch, proche le Carrefour des Quatre Cheminées. Il avait épousé Marie Prompt de Saint-Mars, fille de l'Argentier du Duc du Maine, dont il eut une fille unique.

Au cours de 1718, Mouret avait obtenu un *Privilège* qui fut renouvelé l'année de sa mort (3). C'est en 1718 qu'il publie son Premier Livre d'*Airs sérieux et à boire.*

Le 2 février 1720, Mouret obtient un Brevet de Chantre de la Musique à la Chambre (4).

L'Académie Royale de Musique fit le 22 juin 1722 une reprise des *Festes de Thalie,* et c'est au mois de septembre que les auteurs firent représenter une nouvelle « Entrée » *La Provençale.* Cette reprise fut un nouveau succès, et l'acte de *La Provençale* particulièrement goûté. A cette occasion, Mouret se révèle être une fois de plus un précurseur. Sans doute afin d'ajouter plus de pittoresque et de couleur locale à ce nouvel acte, Mouret eut-il l'idée d'y intercaler quelques couplets en langue provençale et de faire accompagner certains airs par le tambourin, instrument classique de son pays. Toute cette « Entrée » met en scène des provençaux et des provençales en costumes traditionnels. Cette innovation obtint le plus grand succès et l'idée fut reprise par la suite pour aboutir en 1754 à la fameuse Pastorale languedocienne de Mondonville, *Daphnis et Alcimadure.*

Déjà en 1714, dans *La Fille,* « Entrée » des *Festes de Thalie,* Mouret avait situé l'action dans le port de Marseille et mis en scène des gens de son pays.

En janvier 1723, le compositeur fait un nouvel essai dans le genre de la tragédie lyrique, souhaitant ne pas rester sur l'échec d'*Ariane* et prouver qu'il se sentait de taille à affronter le genre sérieux. Cependant le poète La Serre, librettiste de *Pirithoüs,* connaissant le goût de Mouret pour les divertissements et la célébrité qu'il avait acquise désormais dans ce genre, leur avait ménagé une place importante au cours de l'action de son drame ; cette place était même d'une telle importance qu'un critique malicieux put écrire après la représentation de ce sombre drame :

Que *Pirithoüs* est charmant !
Peut-il ennuyer un moment ?
On y voit jusqu'au dénouement
  Quelque danse jolie,
Passepied, Menuet galant :
  La belle Tragédie ! (5)

(1) *Mercure,* avril 1717.

(2) *Mercure,* décembre 1718.

(3) Michel Brenet : *La librairie musicale en France,* p. 439.

(4) Archives Nationales.

(5) Fuzelier : *Le Serdeau des Théâtres.*

Pourtant, ainsi qu'on le verra plus loin (1), Mouret dans de nombreuses et fortes pages de cet opéra fit preuve d'un réel et profond sens dramatique. Mais les réputations sont ainsi faites : Mouret aux yeux du grand public et des critiques était classé compositeur de musique légère, réputation d'ailleurs justifiée et qui n'ira qu'en s'accentuant.

Le 14 septembre 1727, l'Académie Royale de Musique donne la première représentation des *Amours des Dieux*, Ballet Héroïque composé de quatre « Entrées » et d'un Prologue sur un livret de Fuzelier. « Cet ouvrage, rapporte le *Mercure*, a été reçu du Public avec une satisfaction générale et très marquée » (2).

Le Ballet des *Amours des Dieux*, par la diversité de ses « Entrées » permit à Mouret d'y déployer tout à son aise ses dons variés, et cet opéra, indépendamment du côté ballet proprement dit, contient des pages caractéristiques ; Mouret y fait par exemple un usage des trompettes et des timbales auquel on n'était pas habitué et qui ne passa pas inaperçu (3).

Au cours de ces années et de celles qui suivirent, Mouret écrit et compose sans relâche pour chaque pièce nouvelle ses Divertissements pour la Comédie Italienne. Le Théâtre Français fait aussi appel à lui à certaines occasions pour la composition d'Intermèdes pour ses spectacles.

Les Bals publics de l'Opéra avaient été rétablis par le Régent par ordonnance du 31 décembre 1715. Le premier Bal eut lieu en janvier 1716. En 1724, afin d'introduire de la diversité au cours de ces soirées, on imagina des mascarades formées par les danseurs de l'Opéra qui exécutaient des danses de caractère qui donnaient à ces Bals tout l'attrait d'un spectacle. C'est ainsi que deux contredanses nouvelles, *Les Calotins* et *La Farandoule* excitèrent des transports d'enthousiasme.

« Le galoubet, le tambourin mêlés à l'orchestre réglaient les pas de ces danses provençales ». (4) Castil Blaze dans lequel nous relevons ce renseignement ne précise pas la source de son information.

Nous relevons par contre une note sur les spectacles à Paris et Versailles dans le *Mercure* de février 1724 (5) :

« On a donné plusieurs Bals à Versailles, où quelques Princes, Princesses, Seigneurs et Dames de la Cour ont été... Celui que les Pages de la Grande Ecurie du Roy ont donné le 21 fut très magnifique, on dansa dans les deux grandes salles richement meublées et éclairées. La simphonie était nombreuse. Les confitures, les fruits cruds, les liqueurs fraîches et chaudes y furent distribuées en grande abondance. Deux contredanses nouvelles tinrent les amateurs du Bal en grand mouvement, l'une s'appelle *les Calotins*, et l'autre *la Farandoulle* sur un air Provençal très vif ». Il est très possible que les nouvelles danses citées aient été créées quelque temps auparavant pour un des Bals de l'Opéra. Il est également permis de penser que Mouret fut l'instigateur de la *Farandoulle*, faisant ainsi une danse classique de la célèbre danse populaire provençale.

(1) Chapitre « Opéras ».

(2) *Mercure*, septembre 1727.

(3) Chapitre « Opéras ».

(4) Castil Blaze : *L'Académie Royale de Musique, Revue de Paris*, 1855, *Théâtres lyriques de Paris*.

(5) *Mercure*, février 1724, pp. 387-388.

5. — Fête à l'occasion du couronnement du Roi Louis XV

Le couronnement de Louis XV à Reims le 25 octobre 1722 donna lieu à une série de réjouissances plus magnifiques les unes que les autres.

A son retour de Reims, le jeune roi s'arrêta dans plusieurs localités où les Princes lui offrirent d'admirables fêtes. Une des plus remarquables parmi ces fêtes, fut celle offerte à Sa Majesté par son oncle le Régent Monseigneur le Duc d'Orléans, dans son château de Villers-Cotterets. Le Duc d'Orléans y fit représenter « l'image ennoblie des Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent... Idée simple et cependant vaste, qui renfermait tout ce qui flatte le goût, les yeux et l'esprit » (1).

Tout avait été aménagé afin de divertir de la plus noble et de la plus agréable façon le jeune souverain. La plus belle partie du spectacle fut sans conteste cette reconstitution de la Foire, une « Foire idéale », avec ses multiples boutiques et son Théâtre. Le Duc d'Orléans avait fait venir de Paris les meilleurs éléments de la troupe de l'Académie Royale de Musique, chanteurs, danseurs et symphonistes, ainsi que les meilleurs parmi les comédiens italiens. Tout ce monde réuni représentait le total de cent quarante acteurs et musiciens. La Galerie de l'Orangerie du Château leur avait été entièrement réservée et leur servit de logement ; ils furent magnifiquement traités pendant six jours à Villers-Cotterets, ayant à leur service un Maître d'Hôtel, des Officiers et des garçons servants. Mouret, Ordinaire de la Musique du Roi, conduisait la troupe et dirigea la musique des nombreux Divertissements qui furent exécutés au cours de ces journées mémorables. « L'arrivée de Sa Majesté sur son balcon fut célébrée par l'harmonie bruyante de toute la simphonie placée sur les amphithéâtres et composée d'instruments les plus champêtres et les plus éclatants : car dans cet orquestre qui réunissait un très grand nombre de violons, de hautbois et de trompettes marines, on comptait plus de quarante cors de chasse » (2).

Les acteurs et actrices de l'Opéra et de la Comédie Italienne s'étaient improvisés tenanciers des diverses boutiques de la « Foire », somptueusement aménagées et, ce qui ne gâtait rien, débitaient leur marchandise « gratis ». Ils étaient vêtus de costumes magnifiques aux couleurs éclatantes ; chaque boutique était éclairée par quantité de bras à plusieurs branches et par deux lustres à huit bougies qui se reflétaient dans les glaces. « Un grand amphithéâtre paré de tapis et bien illuminé... était rempli par une quantité prodigieuse d'excellents simphonistes de l'Opéra et de plusieurs autres » (3). Les acteurs et actrices qui n'avaient pas d'emploi dans les boutiques, animaient la Foire par la variété de leurs habits et leurs déguisements de caractère sérieux, galant ou comique. « Les spectateurs mêmes formaient un des plus beaux ornements de ce pompeux spectacle. » Le Roi, après avoir fait le tour de la Foire, s'être arrêté à chaque boutique, avoir joué à la Loterie, assista au spectacle préparé en son honneur. La Symphonie, placée sur un amphithéâtre, commença le Divertissement par une Ritournelle. La Demoiselle Julie, de l'Opéra, représentant Terpsichore, s'avança, « accompagnée du Sieur Pécourt, compositeur de toutes les danses gracieuses exécutées à Villers-Cotterets, et du Sieur Mouret qui avait composé tous les Airs de ces danses » (4).

(1) *Mercure*, novembre 1722.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

La Demoiselle Julie s'adressant au Roi, lui chanta un compliment sous la forme d'un Récitatif suivi d'un Air dont les paroles et la musique étaient de la composition de Mouret : « Les paroles de ce Récit aussi bien que le chant sont un impromptu du Sieur Mouret, qui eut un succès favorable, et fut applaudi des auditeurs. On ne verra point au sujet de cet ouvrage le Musicien se plaindre du Poète, ni le Poète du Musicien » (1).

L'IMPROMPTU DE VILLERS-COTTERETS

Récit : Prince chéri des hommes et des Dieux,
Tout retentit dans ces aimables lieux,
Du plaisir ravissant que ta présence inspire.
Pour remplir son attente et combler tous ses vœux,
Terpsichore en ce jour n'aspire
Qu'au sensible plaisir de montrer à tes yeux
Ses grâces, les ris et les jeux
Que les Destins ont mis sous son Empire.

Air : Accourez troupe riante,
Voici votre plus heureux jour,
Venez dans cette auguste Cour.
Rien ne peut égaler votre gloire éclatante,
Vous plairez à *Louis* dans ce charmant séjour :
N'en doutez point, *Philippe* vous présente.

Ce compliment fut suivi d'un intermède chorégraphique dansé par les suivants de Terpsichore. Mouret, toujours fidèle à ses origines et à la gaieté des danses de son pays, avait placé un « Tambourin provençal » au fond de la salle, tandis que la danse était conduite par deux « Tambourins basques ». Ce petit Ballet, très diversifié, par les pas et les caractères, fut exécuté par la Demoiselle Prévost et le Sieur Dumoulin, en Bergère et en Berger ; la Demoiselle Corail et le Sieur Laval en Matelotte et Matelot ; les Sieurs Dumoulin en Polichinelle et Arlequin. Enfin, « tous les danseurs et danseuses de l'Opéra se signalèrent à l'envi en présence de Sa Majesté ». Après la danse, on entendit un magnifique chœur « en acclamations » mêlé de fanfares et chanté par tous les acteurs et actrices masqués, placés sur deux amphithéâtres. Ce chœur « d'une harmonie savante », était de la composition du Sieur Gervais, Surintendant de la Musique du Duc d'Orléans ; les paroles de ce chœur étaient du poète La Motte.

6. — Mouret directeur artistique du Concert Spirituel des Tuileries

L'année 1728 marque une étape importante dans la carrière de Mouret. C'est en effet en juillet 1728 que Philidor, le fondateur du *Concert Spirituel*, donne sa démission, et que le *Privilège* autorisant la continuation du Concert est accordé à Simard qui prend Mouret comme associé et directeur artistique de l'entreprise.

(1) *Mercure*, novembre 1722.

La création du Concert Spirituel par Philidor, en 1725, représente un très grand événement dans l'évolution de la vie musicale en France. Le goût toujours croissant des amateurs pour tout ce qui concernait la musique, avait donné à Philidor l'idée de la fondation de ce Concert qui permettait d'offrir ainsi au public mélomane de Paris des auditions purement musicales. Ce Concert compta très vite au nombre des « Spectacles » consacrés de la vie parisienne au XVIIIe siècle. Il fut en effet tout d'abord créé pour remplacer les spectacles lors de leur suspension au moment des périodes de Fêtes religieuses. Le *Concert Spirituel* devint donc très vite une sorte de dépendance de l'Opéra. Philidor traita avec M. de Francine, alors directeur de l'Académie Royale de Musique le 22 juin 1725 pour une durée de trois ans, et moyennant une redevance annuelle de dix mille livres (1).

Les jours de Fêtes religieuses étaient d'environ trente-cinq par année, et Philidor s'engageait à ne faire entendre à ses concerts que de la « musique de chapelle ». Le Roi avait prêté pour la nouvelle entreprise une salle du Palais des Tuileries, dite « Salle des Suisses » qui précédait les Appartements.

A la fin de 1727, Philidor, encouragé par le succès remporté par le Concert, prit de nouveaux arrangements pour donner à son entreprise une plus grande envergure. Sans vouloir porter préjudice aux séances de musique purement religieuse, il prit ses dispositions pour organiser des concerts mélangés de musique profane et religieuse qui auraient lieu deux fois la semaine en hiver et une fois en été. Philidor dirigea le 27 décembre 1727 le premier de ces concerts qui prirent le nom de *Concerts Français.* Les programmes de ces nouveaux concerts comportaient un « Divertissement », des pièces de musique française et italienne, des sonates, des « concerto », et se terminaient par un Motet à grand chœur.

En 1728, trois ans après sa fondation, le Concert fonctionnait d'une façon régulière et qui paraissait prospère, lorsque survinrent de graves difficultés d'ordre financier qui faillirent le compromettre à jamais. Un des commanditaires de Philidor, nommé Michel de Lannoy, éleva de telles contestations que Philidor fut obligé de démissionner, fort peu de temps avant sa mort (2). C'est à ce moment que Simard et de Lannoy s'associèrent pour continuer l'entreprise et s'adjoignirent Mouret en qualité de directeur artistique. Il se trouva donc responsable de l'organisation des concerts et de la composition des programmes. Dès le début, Mouret déploie une grande activité pour leur donner un élan et un lustre nouveaux. Il fait annoncer par le *Mercure* sa nouvelle fonction de Directeur artistique du Concert, en priant les amateurs de musique de bien vouloir porter à sa connaissance les noms de tout chanteur ou instrumentiste de Paris ou de Province dont les mérites pourraient intéresser le nouveau directeur du Concert : « Le Sieur Mouret, Auteur de plusieurs ouvrages de musique, connus et estimés du Public, est chargé du choix des Sujets qui se présenteront pour être admis au Concert, de même que de toutes les Pièces qui y seront chantées et de leur exécution. Il prie les amateurs de musique de lui indiquer et de lui adresser les meilleurs Sujets dont ils pourraient avoir connaissance, soit à Paris ou dans les Provinces, tant pour la voix que pour les instruments ; on leur fera des conditions avantageuses suivant leurs talents » (3).

On fit également à ce moment-là diverses transformations dans la salle même

(1) Michel Brenet : *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime.*

(2) Philidor mourait le 8 octobre 1728.

(3) *Mercure,* juillet 1728, p. 1676-1677.

du Concert, et spécialement dans la distribution des places. Le prix des places s'élevait à quatre Livres pour les gradins face à la Tribune, à trois Livres pour les gradins à côté de la Tribune, et à deux Livres au parquet.

C'est le 15 août, fête de l'Assomption, que Mouret dirigea son premier concert. Il y fit exécuter deux Motets à grand chœur (1) *Exultate justi Domino* de La Lande et *Benedictus Dominus Deus* de Campra. Blavet et Leclair, exécutants et compositeurs célèbres, jouèrent des Sonates pour flûte et violon.

Le 8 septembre, Mouret dirigea le second Concert Spirituel avec au programme deux Motets à grand chœur de Campra et Gaumay, Maître de Musique des S.S. Innocents ; la Demoiselle Antier, de l'Opéra, chanta seule un motet avec symphonie de Couperin, organiste du Roi, tandis que les Sieurs Blavet et Leclair exécutaient diverses Sonates pour la flûte et le violon. Ce Concert qui rassemblait une nombreuse et brillante société, fut honoré de la présence de « madame la Duchesse, accompagnée de Seigneurs et Dames de sa Cour ».

Le Mercure de novembre 1728 signale pour la première fois une œuvre de Mouret exécutée au Concert des Tuileries : « Le 10 et le 15 novembre on chanta *les Amours de Silène,* Divertissement bachique de M. Mouret, qui fut fort goûté et applaudi, de même que les Récits que chantèrent la Demoiselle Antier et le Sieur Chassé ». C'est également dans le courant de ce même mois qu'est signalée pour la première fois au Concert une œuvre de Rameau. C'est la cantate *le Berger fidèle,* chantée par la Demoiselle Le Maure de l'Opéra.

Mouret, dans l'élaboration des programmes du Concert, à côté des œuvres consacrées, tels les motets de La Lande et de Campra, accueillait avec empressement les nouveautés, « les premières auditions » selon l'expression rituelle de nos jours.

Voici à titre documentaire quelques programmes établis par Mouret au début de sa nomination à la direction du Concert :

Concert du 1er décembre 1728

La Chasse au Cerf, Divertissement de Morin.
Cantate du Printemps (?) chantée par la Demoiselle Le Maure.
Te Deum de La Lande (« dont l'exécution fut parfaite »).

Concert du 7 décembre 1728

Le Triomphe de Daphné, Divertissement nouveau de M. Paulin, Maître de Musique du Chapitre de saint Honoré.
Le Soleil vainqueur des Nuages, Divertissement allégorique de Clérambault.
Quare fremuerunt, Motet de La Lande.

Il y eut encore Concert les 8, 13, 15, 20 et 22 décembre, au cours desquels on rechanta *le Triomphe de Daphné* et *La Chasse au Cerf.* Puis Mouret fit exécuter la *Cantate de Didon* de Colin de Blamont ; *la Fausse Indifférence* de Daquin, organiste de l'Eglise Saint-Paul ; la Cantate *le Jugement de Paris* et celle de l'*Amour aveugle par la Folie* de Renier. Le Concert se terminait toujours par un Motet à grand chœur.

(1) On nommait *grand chœur* l'accompagnement de l'orchestre, aussi complet qu'il pouvait être à l'époque, par opposition au *petit chœur* (*concertino*).

Les 24 et 25 décembre, il y eut Concert Spirituel, où l'on entendit une Suite des plus beaux Airs de Noël avec violons, flûtes, hautbois et musette, ainsi que des Motets et un Trio exécuté par Battistin, Guignon et Blavet (1).

A dater de ce moment, Mouret se met à composer un grand nombre d'ouvrages en vue de leur exécution soit au Concert Français soit au Concert Spirituel. Ses premières compositions religieuses datent de cette époque ; c'est au cours des années suivantes qu'il fera entendre ses motets et son *Te Deum* avec timbales et trompettes (2). Il donnera également en première audition au Concert Français la plupart de ses *Cantates* et *Cantatilles Françaises* ; il y fait entendre aussi ses *Suites de Symphonies* et ses *Concerts de Chambre.* Sa situation de Directeur artistique du Concert lui permettait et lui donnait toute facilité pour faire exécuter ses propres œuvres aussi souvent qu'il le désirait. Ses compositions tant religieuses que profanes étaient d'ailleurs toujours accueillies avec la même faveur par le public, et longtemps encore après sa mort on verra figurer ses œuvres au répertoire du Concert (particulièrement ses petits Motets).

C'est au cours de l'année 1729 que Mouret fait exécuter au Concert des Tuileries plusieurs œuvres importantes de sa composition. En Mai, le Divertissement *Le Guy-l'An-Neuf* « consacré à Vénus que les Anciens druides cueillaient le premier jour du mois de May » (3). Ce Divertissement ne peut être, à notre avis, que le Prologue de son opéra *Ariane.* Le mois suivant on entendit la Cantate *La Naissance du Bal* avec symphonie ; en juillet, la Demoiselle Erremans de l'Opéra, chante celle de *La Mort de Didon* ; en septembre la Demoiselle Le Maure chante la Cantate *Andromède et Persée* ; au mois d'octobre, Mouret fait exécuter un Divertissement tiré du *Temple de Gnide,* intitulé *La Beauté couronnée.*

Le 26 octobre, la Demoiselle Le Maure chante au Concert Français la Cantate *l'Hymne à l'Amour,* et en Novembre la Cantatille *Eglé.* C'est en novembre également que Mouret fait entendre pour la première fois au Concert sa *Première Suite de Symphonies,* et le 8 décembre, les célèbres cors de chasse du comte de Charolais prêtent leur concours pour l'exécution de la *Seconde Suite de Symphonies* jouée le 7 septembre lors de la réception du Roi à l'Hôtel de Ville à l'occasion de la naissance du Dauphin. Toutes ces œuvres furent très appréciées du public, et furent redonnées au cours des concerts suivants toujours avec le même succès. Il arrivait à Mouret d'engager comme solistes des artistes étrangers et renommés de passage à Paris. C'est ainsi que le 21 septembre 1729, on entendit au Concert Français « le Sieur Annibalino, fameux Musicien Italien, et premier Acteur de l'Opéra de Londres » (4), qui chanta un Motet latin « dans le vrai goût de la musique italienne », ainsi que deux autres petits Airs italiens qui furent fort applaudis.

(1) Battistin, violoncelliste et compositeur. Guignon (Ghigone) violoniste et compositeur fut le premier violoniste étranger qu'on applaudit au Concert Spirituel en 1725. Blavet, flûtiste virtuose et compositeur.

(2) Nous n'avons pas retrouvé cette œuvre au cours de nos recherches.

(3) *Mercure,* mai 1729, p. 1030.

(4) *Mercure,* octobre 1729.

7. — Le Musicien à la mode

Les années 1728, 1729 et 1730 marquent certainement pour Mouret l'apogée de son talent et de sa renommée. Il a 45 ans et se trouve dans le plein épanouissement de ses facultés créatrices. Son nom revient constamment dans les nouvelles de la vie musicale de l'époque.

Le *Mercure*, toujours docile au goût du public, ne se lasse pas de publier dans ses suppléments musicaux des « Airs de M. Mouret », ainsi que les Vaudevilles à succès qu'il écrivait avec la verve que l'on sait pour la Comédie Italienne. Il est le musicien à la mode ; peu ou pas de fêtes sans Mouret, et les fêtes succédant aux fêtes en ces temps heureux pour les artistes, on fait constamment, et à toute occasion, appel à ses talents. Les situations officielles qu'il occupait, et sa notoriété grandissante lui valaient des engagements flatteurs qu'il n'aurait eu garde de refuser malgré le supplément de travail et de fatigue qu'ils représentaient pour lui.

Mouret avait eu en octobre 1727 la commande d'une Cantate pour célébrer la naissance des deux Princesses de France, cantate dont Sa Majesté la Reine avait bien voulu se montrer satisfaite. Elle fut chantée à Fontainebleau le 28 octobre par la Demoiselle Antier, de l'Opéra. Le texte était de Fuzelier :

A LA REINE

Grande Reine, souffrez mon hommage sincère,
Je ne veux qu'exprimer les transports que je sens :
Ne craignez pas ici d'éloge téméraire ;
Je sçais que vos vertus méritent de l'encens,
Mais il faut l'oublier lorsqu'on songe à vous plaire.
Du plus aimable des Rois
Vous possédez la tendresse,
Pour entrer dans son cœur et lui donner des Loix,
L'Amour pour la première fois,
A pris pour guide la Sagesse :
L'Hymen a payé votre ardeur :
Chantons le double prix dont il vous récompense ;
En célébrant votre bonheur,
On chante celui de la France.

A l'occasion du mariage du Duc Guy-Michel de Durfort de Lorges et d'Elisabeth de Poitiers, les parents des jeunes époux donnèrent le 12 juillet 1728 une réception magnifique. L'hôtel du Duc de Lorges ne se trouvant pas assez vaste pour contenir la foule de ses invités, il avait emprunté celui du Comte d'Evreux. Mouret fut engagé pour la direction et l'organisation de la partie musicale de la fête ; celle-ci, la signature du contrat terminée, commença par un concert donné dans les salons. Mouret y fit entendre divers morceaux extraits de différents opéras, « qui furent exécutés dans la dernière perfection par les meilleurs Acteurs et Actrices de l'Opéra, surtout les Demoiselles Antier et Hermans s'y distinguèrent d'une manière à charmer tous les auditeurs. » (1) Le concert se termina par un chœur de

(1) *Mercure*, août 1728.

LOVISE BENEDICTE DE BOVRBON
DVCHESSE DV MAINE; Cÿ deuant Mademoiselle de
Charolois, fille de S.A.S. henrÿ Jules, de Bourbon, Prince de
Condé, Et d'Anne Palatine de Bauierre, Nacquit le 8e de 9tre 1676,
Elle à Espousé Louis Auguste de Bourbon Duc du Maine, dans la
Chapelle du Chasteau Royal de Versailles, le 19e Mars 1692, en presence
du Roy, de Monseigr. le Dauphin, des Princes, et Princesses du Sang, et
autres Seigneurs, et Dames de la Cour,



LA DUCHESSE DU MAINE
D'après des gravures anciennes.

l'Europe Galante de Campra, dont les paroles étaient appropriées à la circonstance :

Tendres Amants, rassemblons-nous
Dans ces lieux que l'Amour apprête...

Le concert terminé, on entendit soudain sous les fenêtres le son joyeux d'un tambourin (Mouret ne manque jamais une occasion de se servir ou de faire figurer le tambourin provençal). Le tambourinaire était suivi d'une troupe de Masques dansants le long de la terrasse ; cette troupe gracieuse entra dans les salons et représenta un Ballet charmant, dont le Sieur Blondy avait composé les pas sur la musique de Mouret ; il fit exécuter ce Ballet par tout ce qu'il y avait de meilleurs danseurs et danseuses à l'Opéra. Les deux étoiles de la danse, les Demoiselles Camargo et Sallé s'y distinguèrent particulièrement, ainsi que Blondy lui-même et les Sieurs Dumoullin et Laval. Ce Ballet fut suivi de danses nombreuses et brillantes auxquelles prirent part le jeune Comte de Duras et le Chevalier de Lorraine ; ils dansèrent plusieurs « Entrées » fort appréciées et « Qu'on trouva très bien pour leur âge. » (1) Le Ballet se termina par une contredanse générale de tous les Masques, au son du tambourin. La troupe légère s'en alla comme elle était venue, par la porte donnant sur la terrasse et se dispersa dans les jardins. Quant à « L'illustre Assemblée », elle se proclama enchantée de ce Divertissement plein de goût et de gaieté.

Au mois de novembre de la même année, le Roi ayant été gravement malade, sa convalescence est célébrée tant à Paris qu'en Province par de nombreux offices religieux. Le 20 novembre après-midi, les Receveurs généraux des Finances firent célébrer un *Te Deum* solennel dans l'Eglise de la Maison Professe des Jésuites. Mouret fut chargé de l'exécution qui fut extrêmement brillante. L'église, très vaste, avait été somptueusement décorée ; le Contrôleur général des Finances assistait personnellement à la cérémonie, ainsi que « quantité d'autres personnes de considération. » (2).

Le *Te Deum* exécuté fut sans doute celui de Mouret lui-même.

Au début de septembre 1729, la France entière est dans l'allégresse : on fête partout la naissance du Dauphin tant attendu. Le 7 septembre, le Roi quitte Versailles pour Paris afin d'assister dans la capitale aux fêtes données à l'occasion de la naissance du petit prince. La plus remarquable de ces fêtes fut celle offerte au souverain par la Ville de Paris. Il y eut, selon la coutume, un feu d'artifice en Place de Grève, suivi d'une réception magnifique à l'Hôtel de Ville, avec festin et concert. C'est au cours de ce concert que fut exécutée pour la première fois une *Suite de Symphonies* composée par Mouret à cette occasion.

Voltaire, dans une *Lettre à un Ami contenant quelques observations sur Adélaïde Du Guesclin* (3), insérée dans la préface de la tragédie de ce nom, fait un parallèle entre l'insuccès rencontré en 1734 lors de la première représentation de cette pièce et le succès qu'elle connut plus tard, et l'aventure survenue à Mouret dans un cas semblable : « Vous me demandez auquel des deux jugements je me tiens. Je vous répondrai ce que dit un avocat vénitien aux sérénissimes Sénateurs devant lesquels il plaidait : Vos excellences, le mois passé, jugèrent de cette façon ; et ce mois-ci, dans la même

(1) *Mercure*, août 1728.

(2) *Mercure*, novembre 1728, p. 2558.

(3) *Adélaïde Du Guesclin*, tragédie en cinq actes, édition de 1766, Paris. La pièce fut sifflée à la première représentation, puis applaudie lors de la reprise en 1765. (Œuvres complètes de Voltaire, volume III du Théâtre, Paris, Garnier, 1877.)

cause, elles ont jugé tout le contraire, et toujours à merveille. M. Oghieres, riche banquier à Paris, ayant été chargé de faire composer une marche pour un des régiments de Charles XII, s'adressa au musicien Mouret. La marche fut exécutée chez le banquier, en présence de ses amis, tous grands connaisseurs. La musique fut trouvée détestable. Mouret remporta sa marche, et l'inséra dans un opéra qu'il fit jouer. Le banquier et ses amis allèrent à son opéra ; la marche fut très applaudie.

— Eh ! voilà ce que nous voulions, dirent-ils à Mouret ; que ne nous donniez-vous une pièce dans ce goût-là ?

— Messieurs, c'est la même.

On ne tarit point sur ces exemples... Tour à tour sifflées et bien reçues, les opinions ont ainsi flatté dans les affaires sérieuses comme dans les Beaux-Arts et les sciences... »

8. — Premiers revers. L'astre de Rameau monte à l'horizon

Les dernières œuvres

Jusqu'en 1730, nous suivons la carrière de Mouret se développant de façon constante et harmonieuse, les soucis matériels paraissant lui avoir été épargnés jusqu'ici. C'est à partir de 1730 que nous voyons surgir les premières difficultés ; ces difficultés iront bientôt se précipitant et feront finalement sombrer le compositeur dans la folie. Elles se font tout d'abord sentir au sein de l'entreprise du Concert. Un des trois associés, Michel de Lannoy, mourut pendant l'été 1730 ; sa veuve, prétendant que les deux associés restant, Simard et Mouret, devaient à son époux défunt une somme de dix mille livres, engagea contre eux un procès en restitution. Simard et Mouret obtinrent du Roi la grâce d'évoquer la cause à son conseil ; ils purent ainsi la renvoyer à deux arbitres choisis pour en régler l'issue à l'amiable. Le Conseil d'Etat, par un arrêt prononcé le 20 avril 1731, désigna pour commissaire du Roi deux anciens avocats au Parlement, les sieurs Normant et Langlois : « Ceux-ci jugeant en dernier ressort, déchargèrent Simard et Mouret des condamnations précédentes, et fixèrent à deux mille livres les droits de la veuve de Lannoy. Moitié de cette somme lui avait déjà été payée, et l'affaire se trouva close par cet arrêt définitif, daté du 16 juillet 1731. » (1). A la suite de cet Arrêt, Mouret put penser que les choses étaient enfin arrangées. Mais si elles le furent d'un côté, de nouveaux ennuis survinrent d'autre part, et cette fois de l'Académie Royale de Musique elle-même.

La Direction de l'Académie avait changé de mains, et appartenait au Sieur Gruer depuis le premier juin 1730. Simard et Mouret se trouvèrent donc dans l'obligation de traiter avec lui pour le renouvellement de leur bail, puisque l'affaire du Concert dépendait de l'Académie. Gruer exigea d'eux une redevance supérieure à celle qu'ils payaient jusqu'alors, et les deux associés signaient le 15 août 1731 un nouveau bail à neuf années, moyennant une redevance de douze mille livres. Quelques jours plus tard, le Sieur Gruer était, par arrêt du Conseil, destitué de son Privilège, et le Sieur Lecomte lui succède à la direction de l'Académie. Ce nouveau directeur accepta comme valable le bail conclu avec Simard et Mouret par son prédécesseur. Cependant Mouret,

(1) Michel Brenet : *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime.*

lassé par tant de discussions et de difficultés songe à se retirer de l'affaire. Il réussit, environ dix-huit mois plus tard, à se faire décharger à l'amiable, le 20 avril 1733, de la garantie solidaire qu'il avait consentie (1).

Mouret avait vu juste en cherchant à reprendre sa liberté : à peine quelques semaines après qu'elle lui fut rendue, la direction de l'Académie changeait encore une fois de mains et passait de celles de Lecomte à celle d'Eugène de Thuret. Ce dernier déposa bientôt une plainte au Châtelet contre Simard demeuré seul entrepreneur du Concert, en prétextant que les clauses de son bail n'avaient pas été exécutées. Enfin la conclusion de l'affaire fut que le 25 décembre 1734, l'Académie se décida à régir elle-même l'entreprise du Concert des Tuileries.

Mouret, quoique n'étant plus associé dans l'affaire, conserva cependant jusqu'à la fin de 1734 la direction artistique de l'entreprise. Au milieu des difficultés intérieures dans lesquelles se débattaient les entrepreneurs du Concert, les séances régulières continuaient comme à l'ordinaire, le public ignorant probablement que l'existence même du Concert était menacée. Mouret qui, tout en défendant ses propres intérêts, devait s'occuper de l'organisation du Concert, de la composition des programmes et de l'exécution de la musique, eut les nerfs usés par cette période de lutte incessante jointe aux fatigues du métier. Cependant les affaires intérieures du Concert ne lui firent en rien négliger ses devoirs de directeur artistique. Les programmes continuent à être variés, Mouret y accueille les nouveautés, et compose lui-même en 1730 et 1731 la plus grande partie de ses œuvres de musique religieuse qu'il fait exécuter au Concert Spirituel. On y entend plusieurs Motets à une ou deux voix de sa composition, entre autres *O sacrum convivium* à deux voix avec symphonie, chanté par les Demoiselles Erremans et Le Maure, les petits motets *Usquequo Domine, Regina cœli,* etc.

Au mois de décembre 1730, Mouret, pour satisfaire au goût d'une partie du public, engage le Sieur Bordicio, « habile Musicien Italien » qui chanta à plusieurs concerts des Ariettes « qui furent goûtées par ceux qui aiment cette sorte de chant. » (2) Mouret fit entendre aussi plusieurs Cantatilles nouvelles de sa composition. Un événement au Concert des Tuileries fut, en 1733, la présence de Buononcini qui y fit entendre ses œuvres à plusieurs reprises. Le *Mercure* signale le premier de ces concerts à la date du 7 février, concert qui souleva l'enthousiasme général : « Le Sieur Buononcini, cy-devant Maître de Musique des Empereurs Léopold et Joseph, connu par un grand nombre d'ouvrages de Musique en tout genre, et entr'autres par 78 opéras de sa composition qu'il a fait exécuter en Italie sa patrie, à la Cour de Vienne et en Angleterre, fit entendre au même concert de la Musique Latine qui fut trouvée admirable en toutes ses parties tant par la composition que l'exécution. » (3).

Le 2 avril, Mouret fit exécuter au Concert un morceau singulier : « La Demoiselle Le Maure chanta un nouveau *Pange lingua,* alternativement avec les Chœurs, sur une Sarabande du quatrième Acte de *Jephté,* dont les paroles sont « nous vivons dans l'innocence » et sur le chant de la Bergerie de *Roland* « quand on vient dans ce Bocage », etc. M. Mouret y a ajouté quelques versets en musique de sa composition. Cette nouveauté a été très applaudie. » (4)

Au cours de ce même mois d'avril, Mouret fit encore appel à d'autres solistes

(1) Michel Brenet : *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime.*

(2) *Mercure,* décembre 1730.

(3) *Mercure,* février 1733.

(4) Ibid. Avril 1733. *Jephté,* opéra de Montéclair. *Roland,* opéra de Lully.

renommés, en particulier au Sieur Sommis, « fameux joueur de violon du Roi de Sardaigne. » On voit par là combien le public se montrait friand d'exhibition de virtuoses, et ce goût alla s'accentuant d'année en année.

Le 5 juin 1732, l'Académie Royale de Musique avait donné la première représentation du Ballet Héroïque *Le Triomphe des Sens* de Mouret sur un poème de Roy. L'idée de ce Ballet dont les « Entrées » avaient pour titre l'*Odorat, le Toucher, la Vue, l'Ouïe* et *le Goût*, parut tout à fait originale, et le texte, d'une faiblesse insigne, ne parut gêner ni le public ni le musicien. Ce fut un succès.

Mais l'année suivante, 1733, devait marquer le début d'une ère nouvelle dans l'histoire de l'opéra en France. C'est, en effet, le 1er octobre de cette année-là que Rameau présente à l'Académie Royale de Musique son premier opéra *Hippolyte et Aricie.*

Il nous avait paru intéressant, au début de cette étude, de mentionner parallèlement à ceux de Mouret les débuts de Rameau, son illustre contemporain. Revenons donc un peu en arrière. Nous avions vu qu'en 1706 Rameau arrivait à Paris, y précédant Mouret d'une année. Dès son arrivée à Paris, Rameau avait publié son premier Livre de Pièces de clavecin, écrit à Clermont, et qui parut chez Foucault, à « La Règle d'Or ». Il ne semble pas que ce premier Recueil ait beaucoup retenu l'attention des amateurs. Rameau avait obtenu deux places d'organiste qui lui permettaient de vivre fort modestement. En 1715, il quitte Paris, se rend à Dijon, sa ville natale, puis à Lyon, et retourne enfin à Clermont où il a la bonne fortune de retrouver sa place d'organiste à la cathédrale. Il revient à Paris en 1722, et publie son *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* auquel il avait travaillé pendant toutes les années précédentes.

A partir de 1723, Rameau se fixe définitivement à Paris. Lorsqu'il revint dans la capitale, personne, ou presque, ne se souvenait plus de l'ancien organiste des Pères de la Mercy. C'est alors que le poète Piron, comme lui originaire de Dijon, lui demande d'écrire la musique pour un Air qui devait figurer dans sa comédie *l'Endriague* qu'il devait faire représenter au Théâtre de la Foire en février 1723. Rameau composa donc cet Air qui devait surtout servir à mettre en valeur la voix de la demoiselle Petitpas qui débutait, et qui devint par la suite un des plus brillants sujets de l'Opéra. Ce sont là les très modestes débuts de Rameau à la scène. L'on peut juger par là de la lenteur de sa carrière qui peut sembler assez étonnante si on la compare à celle de ses contemporains et à celle de Mouret en particulier. Il est vrai que Rameau prendra par la suite une éclatante revanche !

Il avait cependant publié en Province plusieurs cantates qui firent sa réputation à Dijon, Lyon et Clermont, bien avant qu'elle ne fût établie à Paris. Au dire de Piron, Rameau, en 1723, est encore « très ignoré » à Paris. Il publie son second Recueil de Pièces de Clavecin vers 1724, et en 1726, il fait paraître un supplément à son Traité d'Harmonie sous le titre de *Nouveau système de musique théorique* qui sera plus accessible au public que le premier.

Rameau trouve enfin un protecteur en la personne du Fermier Général La Pouplinière, grand amateur de musique ; cependant, Rameau arrivé près de la cinquantaine, ne se juge pas encore assez mûr pour aborder l'opéra... En 1731, il publie une nouvelle Suite de Pièces de clavecin et réédite la première. Ce n'est qu'en 1732, en entendant l'opéra *Jephté* de Montéclair, que Rameau conçut le désir positif d'écrire pour la scène et qu'il se mit sérieusement en quête d'un librettiste. La Pouplinière le mit en rapport avec l'auteur même du livret de *Jephté,* l'Abbé Pellegrin, qui bâcla pour lui la tragédie d'*Hippolyte et Aricie,* en dénaturant la *Phèdre* de Racine.

C'est donc le 1er octobre 1733 que Rameau fait ses débuts à l'Opéra. La première représentation d'*Hippolyte et Aricie* fut plutôt tumultueuse ; une partie du public s'habitua bientôt aux « singularités » de la musique de Rameau et s'enthousiasma pour elle, tandis que l'autre restait fidèle à ce qu'on appelait la tradition de Lully.

De ces deux courants, naquit la célèbre querelle des « lullistes » et des « ramistes ». Les musiciens, eux, ne devaient pas s'y tromper, et les plus sincères durent reconnaître en Rameau un Maître. Ce fut le cas du vieux Campra. Dans le camp des « lullistes » se rangèrent nombre des contemporains de Rameau qui, sentant en lui un concurrent d'importance, étaient plutôt portés à défendre les formes d'art qui leur avaient réussi. Ces musiciens oubliaient-ils la lutte de leur jeunesse pour échapper alors à ce qu'ils appelaient la contrainte lulliste ? Pluche, dans son *Spectacle de la Nature*, cite parmi ces derniers « La Lande, Mouret, de Bousset, Couperin, d'Agincourt, Le Clerc, qui ont toujours prétendu que le premier mérite de la musique était la mélodie ou le beau chant » (1).

Parlant de Rameau, Grimm dans son chapitre *Le Précurseur*, du *Petit Prophète de Bœhmischbroda*, faisant table rase de tout ce qui l'a précédé, écrit ce qui suit : « Et j'ai formé un homme exprès, et j'ai organisé sa tête, et je l'ai animé... Et quand il fut temps, je l'envoyai et je lui dis : Empare-toi de la Scène qu'ils ont appelée Académie de Musique, encore que ce n'en soit pas une, et purge-la de toute cette mauvaise musique qu'ils ont fait faire par des gens que je n'ai jamais avoués, à commencer du Florentin qu'ils appellent grand, jusqu'au petit Mouret qu'ils appellent gai et gentil. »

Après *Hippolyte et Aricie*, Rameau donna à l'Opéra le Ballet des *Indes Galantes* en 1735, et dès lors son succès fut assuré ; toutes les pièces qu'il présenta à l'Académie furent accueillies avec empressement. En 1737, la représentation de *Castor et Pollux* fut un triomphe. Mouret, déjà malade, l'entendit encore, et nous savons que la musique de cet opéra magnifique l'impressionna à tel point, qu'il en chantait des fragments au cours de sa maladie et jusqu'à sa fin.

L'attitude adoptée par Mouret dans la querelle qui mit aux prises « lullistes » et « ramistes » est très humaine. Nous regrettons cependant que notre musicien, qui fut lui-même un précurseur, ne se soit pas rangé du côté de la nouveauté, et n'ait pas reconnu ouvertement le génie d'un Rameau ; mais s'il se mit, avec la plus grande partie des musiciens de sa génération, dans le clan de l'opposition et des réactionnaires, c'est évidemment pour défendre sa propre situation ; on n'a jamais vu personne laisser prendre sa place de gaieté de cœur par un rival, fût-il génial, sans tenter de se défendre ; et la personnalité de Rameau s'affirma, dès l'apparition de ses œuvres sur la scène de l'Opéra, dangereuse pour les autres musiciens.

Le 11 mars 1734, l'Académie Royale de Musique remit à la scène l'opéra de *Pirithoüs* qui n'avait pas été repris depuis sa création en 1723.

Ballard en publie une seconde édition avec de nombreux changements et additions. Cette reprise de *Pirithoüs* avec une distribution extrêmement brillante fut très bien accueillie du public.

En décembre de cette même année, Mouret publie son premier *Concert de Chambre* pour les violons et les flûtes avec basse continue, suivi d'une *Suite d'Airs à danser*. Il publie en même temps la Cantatille *Le Raccommodement* avec symphonie, sur des paroles de M. de la Viclède.

(1) Paul-Marie Masson : *Lullistes et Ramistes*, Année Musicale, 1911.

Mouret conserva la direction du Concert jusqu'à la fin de 1734. Le chanteur Jélyotte est, cette année-là, la grande vedette de l'Opéra et le favori du public parisien. Mouret le fait entendre très souvent au Concert dans de nombreux motets, cantates et cantatilles. Une autre attraction à l'automne de cette même année, fut la présence au Concert des Sieurs Bezossi, hautbois et basson de la Musique du Roi de Sardaigne, qui jouèrent à plusieurs reprises des pièces de leur composition.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'Académie Royale de Musique, à la suite des difficultés financières survenues dans l'administration du Concert et de la saisie de Simard avait, au cours de 1734, repris l'entreprise à son compte. Elle en confie à la fin de l'année la direction artistique à Rebel (1) qui dirigea son premier concert le 25 décembre. L'Académie, dès 1735, supprime le Concert Français, et revient à l'idée primitive de Philidor, c'est-à-dire ne faire entendre le Concert que les jours de fêtes religieuses et de fermeture des théâtres, avec des programmes composés de « musique de chapelle ».

Le 5 mai 1735, l'Académie Royale de Musique donna la première représentation d'un Ballet nouveau *Les Grâces*, Pastorale Héroïque due à la plume de Roy, musique de Mouret. Cette fois-ci, la faiblesse du poème ne put faire illusion, et le peu d'intérêt de la pièce provoque sa chute ; il n'y eut que douze représentations. Après le demi-échec de ce Ballet, les auteurs y firent de nombreux changements, mais malgré cela, l'Académie ne le remit à la scène que plusieurs années après la mort de Mouret. Par contre, le 5 juin de cette même année, l'Académie remettait à la scène l'opéra-ballet des *Festes de Thalie*. Cette nouvelle reprise fut un nouveau succès et fit trente-six représentations consécutives.

9. — Dernières disgrâces. La folie et la mort

Mouret, depuis la fin de 1734 avait perdu sa situation de Directeur du Concert. En 1736, la mort du Duc du Maine lui fait perdre sa place de Surintendant de la Musique de la Duchesse. Nouveau coup pour lui. Une troisième disgrâce ne se fit guère attendre : il perd au début de 1737 sa situation de compositeur attitré au Théâtre Italien. (2) Nous ne savons à la suite de quelles circonstances les Italiens le remercièrent, mais nous savons, de façon certaine, que la dernière pièce à laquelle collabora Mouret est la comédie *La Fille arbitre*, en janvier 1737, dont les Divertissements avaient obtenu le meilleur accueil du public. A dater de ce moment, Mouret se trouve donc quasiment sans situation. Il avait jusque-là joui d'une vie matériellement facile, lui permettant de faire vivre sa femme et sa fille dans une agréable aisance. Mouret, en perdant les quatre à cinq mille livres de rentes que lui rapportaient par an ses diverses situations officielles, se vit, du jour au lendemain, acculé à la gêne, et dans l'impossibilité de doter sa fille et de l'établir

(1) Rebel, père, battait la mesure à l'Opéra ; il avait obtenu en 1733 la survivance de la charge de Surintendant qu'occupait Destouches. La composition de ses pièces lui avait valu de la notoriété.

(2) Il fut remplacé au Théâtre Italien par le Sieur Blaise, basson de l'orchestre de ce théâtre.

ainsi qu'il le souhaitait ; il éprouva le plus vif chagrin de ne pouvoir le faire (1). Tout s'effondrait pour lui presque d'un seul coup. Son cerveau fatigué par le travail intensif fourni tant d'années durant ne put résister à ces revers de fortune inattendus, survenant coup sur coup. C'est dans le courant de 1737 que se manifestèrent les premiers symptômes de la folie.

Le Prince de Carignan (2) s'engagea à verser au compositeur malade une pension de mille livres. Mais malgré cette aide généreuse, le joyeux Mouret, l'homme auquel la vie avait toujours semblé sourire ne put supporter longtemps le malheur qui s'était abattu sur lui. Son esprit se dérangea complètement et, le 14 avril 1738, un Ordre du Roi le faisait enfermer chez les Pères de la Charité à Charenton (3), « où les remèdes n'ayant causé aucun effet », il mourut le 22 décembre de la même année âgé de 56 ans seulement.

On a raconté que la dernière musique qu'il entendit fut une représentation de *Castor et Pollux* de Rameau (4) qui lui fit grande impression. Son esprit déjà malade avait été vivement frappé par le chœur des Démons, « Brisons nos fers » (5), qu'il n'aurait cessé de chanter dans sa folie jusqu'à sa mort. On a pu insinuer que la folie de Mouret serait due à la jalousie qu'il aurait éprouvée du succès croissant de Rameau à l'Opéra (6). Nous ne nous rallierons pas à cette opinion, étant donné que le succès des propres ouvrages de Mouret ne s'était pas démenti ; la reprise des *Festes de Thalie* en 1735-1736 est là pour en témoigner : trente-six représentations du 2 juin au 21 août, puis encore vingt représentations du 17 novembre au 8 mars 1736. En 1737, *les Amours des Dieux* avaient été remis à la scène avec succès en juin et en décembre. Enfin, à la Cour même, *les Amours des Dieux* furent chantés les 12 et 14 mai 1738 au Concert de la Reine, et les *Festes de Thalie* le 30 juillet et les 2 et 4 août. Nous n'admettrons donc point que Mouret soit devenu fou par jalousie ; nous ne possédons point d'écrit de sa main pouvant nous renseigner sur son caractère, mais les témoignages de ses contemporains sont unanimes à constater que Mouret fut l'homme du monde le plus gai, le plus enjoué et le plus facile à vivre ; une humeur sombre et jalouse n'était donc point dans sa nature. Sa musique en est le meilleur garant. Nous préférons attribuer sa triste fin, qui forme un si poignant contraste avec sa vie brillante et si remplie, à la fatigue, au surmenage et au chagrin conjugués.

Après la mort du compositeur, l'Académie Royale de Musique fit encore de nombreuses reprises de ses opéras, et mit en scène en 1742 *les Amours de Ragonde* avec *le Temple de Gnide*. Une reprise des *Festes de Thalie* en 1754 n'eut cependant pas le succès que la direction de l'Académie avait escompté. Le goût avait beaucoup évolué depuis 1714 ; les sentiments avaient changé, Rameau régnait en maître à l'Opéra, et surtout, chose inhérente à la nature humaine, on était porté à renier ce qu'on avait admiré cinquante ans auparavant. Les œuvres de Mouret continuèrent cependant à

(1) Durey de Noinville : *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, 1757.

(2) Le Prince de Carignan avait été préposé en 1730 à la « haute surveillance » de la direction de l'Opéra. C'est en 1745 que le Conseil royal le révoquera. « C'était un fort bon Prince, lisons-nous dans le *Journal de Barbier*, mais extrêmement décrié par ses débauches avec nombre de Filles de l'Opéra dont il était le premier directeur. »

(3) Archives Nationales : Registre du Secrétariat 1738, Ordres du Roy du 14 avril : Ordre de mettre à Charenton le Sieur Mouret où Sa Majesté fera payer sa pension.

(4) 24 octobre 1737. C'est Durey de Noinville qui relate le fait.

(5) Acte III, Scène IV.

(6) Fétis et Lavoix.

être jouées, soit dans leur ensemble, soit par fragments détachés. Rappelons qu'en 1758, la jeune Sophie Arnould fit ses débuts lors d'une reprise des *Amours des Dieux*. Mais aux dernières années du siècle, le goût n'était décidément plus à l'opéra-ballet ; la préférence allait au grand opéra de Gluck ou à l'opéra-comique qui réunissait tous les suffrages avec les Philidor, les Monsigny et les Grétry.

Mouret comme la plupart de ses contemporains sombra alors dans le plus noir oubli.

Notre but, ici, est de tenter de rendre à l'un d'entre ces musiciens la place qui lui est due dans l'histoire de la musique française au XVIII[e] siècle.

DEUXIÈME PARTIE

LES OPERAS

« Toute Musique et toute Danse doit avoir une signification, un sens. »
Abbé Charles Batteux : *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* 1746.

Mouret, surnommé « le Musicien des Grâces », a toujours été considéré presque uniquement comme un compositeur de musique légère ; sa facilité à écrire des Divertissements, sa fécondité, la réussite qu'il avait acquise dans ce genre pouvaient, à juste titre, le classer au premier rang des compositeurs de ballets. On a cependant trop négligé dans son œuvre, même de son temps, son apport à la musique dramatique proprement dite. Sa réputation d'auteur léger au dix-huitième siècle, réputation qui pourrait se comparer à celle de nos compositeurs français contemporains, tels un André Messager, Reynaldo Hahn, ou Beydts, pour ne citer que ceux-là, cette réputation bien établie lui a fait un tort certain, à son époque même, dès qu'il aborde le genre dramatique ou tragique. Mouret, aux yeux de tous, est l'homme des Divertissements par excellence, et l'on ne songe que trop rarement à apprécier la ligne et l'accent de son Récitatif ou le juste sentiment dramatique qui se dégage et anime telle ou telle page fort bien venue.

Nous nous efforcerons donc, dans ce chapitre, de souligner particulièrement le côté dramatique qui se dégage de l'œuvre de Mouret et qu'il a pu développer dans quelques-uns de ses opéras ; nous verrons qu'il atteignit plus d'une fois à la maîtrise dans l'expression du sentiment dramatique, et qu'il a su traiter les situations tragiques dans un style direct sans se montrer au-dessous de sa tâche.

Nous ne prétendons cependant pas faire de Mouret un compositeur au lyrisme tragique, et nous ne voulons diminuer en rien la caractéristique de son talent fait de spontanéité, de fraîcheur, de grâce légère. Son nom évoquera toujours, de prime abord et avec raison, quelque fête galante à la Watteau dans le décor d'un parc aux hautes frondaisons, aux eaux jaillissantes ; ou encore quelque Divertissement ou quelque bouffonnerie de la Comédie Italienne sur laquelle il a régné pendant plus de vingt ans.

Nous avons jugé qu'il serait d'un certain intérêt de mentionner, à la suite de l'analyse de chaque opéra, les critiques adressées au librettiste et au musicien par les censeurs de l'époque. Ces critiques, souvent acérées, se faisaient le plus souvent sous la forme de parodies jouées sur la scène de la Comédie Italienne ou sur celle des théâtres de la Foire. Nous en donnerons les extraits les plus significatifs.

Le Mercure, qui donnait régulièrement le compte rendu des nouveautés théâtrales et l'analyse des pièces, se permettait très rarement de les critiquer. En septembre 1722, paraît une *Lettre critique sur les Spectacles* adressée aux auteurs du *Mercure* et publiée par celui-ci. Il nous paraît intéressant de la reproduire in-extenso :

« Quelque plaisir, Messieurs, que le Public ait pu recevoir de l'article de votre Livre, qui contient les nouvelles des Spectacles, il me semble qu'il en recevrait bien davantage s'il y avait un peu plus de critique. Il ne suffit pas de faire admirer aux

lecteurs les pièces de théâtre dont on leur parle, il faut que les extraits qu'on en donne, soient, pour ainsi dire, à charge et à décharge pour les auteurs, la louange et le blâme doivent souvent marcher de compagnie ; mais il faut tenir un juste milieu entre la bassesse de la flatterie et la sévérité de la censure, pour pouvoir juger équitablement. On voit des esprits qui, avec beaucoup de lumières et de pénétration sont trop vifs et trop prompts, d'autres sont chagrins et dédaigneux ; ceux-ci portent l'exactitude jusqu'au scrupule, ceux-là se laissent emporter par leur tempérament fougueux. Pour bien juger des ouvrages d'esprit, il faut s'appliquer à le faire sans prévention, sans malignité et seulement dans l'intention de contribuer à l'instruction de ceux qui veulent apprendre, et à la perfection des pièces qui doivent paraître aux yeux du public. Au reste, on ne doit pas s'ériger en Juge, titre que personne n'est en droit de s'attribuer, mais en gardant les bienséances que la politesse demande, et il faut se faire un devoir de s'expliquer sans détour et sans complaisance sur le mérite des auteurs et des ouvrages dont on rend compte au public. »

CHAPITRE PREMIER

LES FESTES DE THALIE

Opéra-Ballet

L'Opéra-ballet des *Festes de Thalie* parut primitivement sous le titre *Le Triomphe de Thalie*, puis *Les Festes ou le Triomphe de Thalie* ; il ne prit que par la suite son titre définitif *Les Festes de Thalie.*

Cet ouvrage, représenté pour la première fois sur la scène de l'Académie Royale de Musique le dimanche 19 août 1714 fut, dès son apparition, appelé au plus grand retentissement.

« Ce ballet, dont l'idée était neuve et singulière sur la scène lyrique — écrit Parfaict — eut un succès prodigieux, et les représentations en ont toujours été applaudies. » (1) En effet, cette œuvre sur un livret de La Font, était d'une conception nouvelle et originale. Le poète imagina d'instaurer sur la scène lyrique un sujet réaliste, une comédie mettant en scène des personnages du temps présent, d'actualité, dirions-nous, habillés « à la française », et non plus extraits de la mythologie. Son but enfin, était d'écrire une pièce comique.

Les deux auteurs, en composant leur ouvrage, durent avoir le sentiment de jouer un bon tour à leurs contemporains. Leur entreprise était un fait sans précédent dans les annales de l'Académie Royale de Musique où l'on n'avait jamais vu évoluer jusqu'ici que des personnages fabuleux, des héros ou des dieux. Ce n'était pourtant pas la première fois qu'une pièce comique, ou mieux, une comédie musicale était représentée sur la scène de l'Opéra ; quelques années plus tôt, en 1710, Campra et Danchet avaient tenté d'inaugurer le genre avec *Les Festes Vénitiennes* (2). Cet opéra-ballet avait obtenu un succès considérable, mais le comique imaginé par Danchet était beaucoup plus distingué et discret que celui mis en scène par La Font. *Les Festes Vénitiennes* allèrent aux nues dès la première représentation, et l'on ne songea pas à discuter le comique des situations créées par Danchet. Il avait d'ailleurs pris la précaution de situer l'action à Venise à l'époque du Carnaval. Or Venise, au XVIIIe siècle, avait déjà l'attrait et la magie d'un décor propice aux intrigues de tout genre, et aux intrigues amoureuses en particulier. On n'eut donc pas l'idée de se scandaliser d'une action se passant dans cette ville.

(1) Parfaict : *Histoire de l'Académie Royale de Musique.*
(2) Voir Paul-Marie Masson, *Revue Française de Musicologie,* août et novembre 1932.

Il en fut tout autrement des *Festes de Thalie*, et la chose ne passa pas si facilement. Les auteurs, certainement encouragés par le succès des *Festes Vénitiennes*, osèrent tenter une entreprise plus hardie, et usèrent d'un comique beaucoup plus réaliste et parfois même caricatural. Les personnages n'étaient plus des Italiens, ni des bouffons, mais bien des Français, « habillés à la française », et pouvant se rencontrer dans la vie de tous les jours. L'action se déroule en France et deux des Entrées sont situées en Provence, patrie même de Mouret. Le poète La Font pouvait-il rêver un collaborateur plus compréhensif que Mouret pour le seconder dans son audacieuse entreprise ? L'esprit pétillant de malice de notre Méridional, son goût de la nouveauté, étaient bien ce qu'il fallait pour comprendre et réaliser en musique un tel dessein.

On cria naturellement au scandale et, aux premières représentations, le public sembla dérouté. Mais malgré le scandale de voir jouer une pièce comique et évoluer des acteurs en travestis sur la scène de l'Académie, et bien plutôt à cause de ce scandale même, le public y vint en foule. « On a beaucoup crié contre *les Festes de Thalie* ; il y a cependant deux mois qu'on joue ce ballet sur le Théâtre de l'Opéra (1) ». Parfaict de son côté nous dit que « cette nouveauté qui fait le plus grand mérite de ce poème, lui attira un nombre de censeurs qui n'eurent pas beaucoup de peine à trouver les défauts de l'ouvrage et le faible des intrigues qui ne sont neuves que sur le Théâtre de l'Opéra. Mais le public, enchanté par la musique charmante et par la manière dont ce Ballet fut exécuté, convenait de la justesse de ces critiques, et n'en allait pas moins à ce spectacle » (2).

Cet opéra-ballet peut être considéré comme le premier essai concluant de la comédie lyrique sur la scène de l'Académie Royale de Musique.

Rémond de Saint-Mars, dans sa *Dissertation sur l'Opéra* en 1741, écrit : « Il est encore un Ballet dont il faut que je vous parle : ce sont les *Fêtes de Thalie* ; la musique en est vive, gracieuse et légère ; les paroles en sont médiocrement bonnes, mais elles sont lyriques ; le comique y est agréable et de manière à bien aller avec la musique, car le comique, tourné d'une certaine façon, n'y va quelquefois pas mal. Et pourquoi n'y irait-il pas ? Dès que le récitatif, quand il est bien fait, est une vraie déclamation, on a droit, ce me semble, de le mettre sur des paroles comiques ; il ne s'agit alors que de le bien mettre. Enfin, Monsieur, c'est un spectacle fort agréable pour nous que le Ballet ; rien n'est plus fait pour notre légèreté, rien ne s'accorde mieux avec notre caractère, et, entre nous, de la manière dont nous sommes montés, le sérieux et le pathétique de l'Opéra nous va beaucoup moins bien que le Ballet. »

Les Festes de Thalie, dans leur première version, se composaient de trois actes ou « Entrées » et d'un prologue. Chaque Entrée comporte en elle-même une petite comédie. Les intrigues de ces courts tableaux, qui semblent découpés dans une gravure du temps, sont en général assez minces, et traitées sur le ton de la comédie légère. La musique de Mouret s'accordait parfaitement avec ce caractère. Les Entrées du Ballet s'intitulaient successivement *La Fille, La Veuve* et *La Femme.* Le fil conducteur reliant entre eux ces tableaux dédiés au beau sexe, est en somme un hommage qui lui est rendu dans ses divers états.

Au mois d'octobre 1714, deux mois environ après la création du Ballet, les auteurs, afin de tranquilliser l'opinion du public, firent représenter un nouvel acte intitulé *La Critique des Festes de Thalie.* Dans cet acte, le poète cherchait sensément à faire

(1) *Mercure Galant*, octobre 1714.

(2) Parfaict : *Histoire de l'Académie Royale de Musique.*

excuser son audace, et reportait le succès de la pièce sur la musique et la danse. Ce nouveau divertissement obtint un succès égal à celui des précédents. Parfaict (1) nous dit que La Font crut devoir mettre en tête de son poème l'avertissement suivant : « Voilà, je crois, le premier opéra où l'on ait vu des femmes habillées à la française et des confidentes du ton des soubrettes de la comédie ; c'est aussi la première fois que l'on ait hasardé de certaines expressions convenables au comique, mais nouvelles jusque là, et même inconnues sur la scène lyrique. Le public en fut d'abord alarmé ; cependant le théâtre qui règne du commencement à la fin de ce ballet se trouva si amusant et si enjoué, qu'on y venait en foule presque à contre-cœur. Je me fis conscience de divertir ainsi le public malgré lui, et, pour rendre son plaisir pur et tranquille, je me dépêchai de faire moi-même la critique de mon ouvrage, où je donnai tout le mérite du succès à la musique et à la danse. Le public me sut si bon gré d'avoir eu cette attention pour lui, et devint si fort de mes amis que, pendant quatre-vingts représentations, il ne pouvait se résoudre à me quitter, et même encore aujourd'hui, il parle de ce ballet avec plaisir » (2).

Les représentations des *Festes de Thalie* qui commencèrent le 19 août continuèrent sans interruption jusqu'au 28 décembre : 57 représentations consécutives (3).

Nous assistons dans le *Prologue* à la dispute qui met aux prises Melpomène et Thalie. Melpomène ne veut à aucun prix tolérer l'intrusion de sa rivale sur la scène lyrique. Elles en appellent à Apollon qui sera l'arbitre de la situation. Il décide de réunir les deux Muses, et chacune règnera à son tour sur la scène de l'Opéra.

Le *Prologue* s'ouvre par une très belle *Ouverture* dans le style classique français. Le premier air de Melpomène : « Théâtre de ma gloire où règne l'harmonie », est plein de noblesse et de majesté. L'arrivée intempestive de Thalie et de sa suite, sur un air de gavotte, rompt cette majesté du début, et le Divertissement se termine par les danses légères et gracieuses des suivants de Thalie.

Dans la première Entrée *La Fille*, le théâtre représente le port de Marseille. Acaste et Cléon sont de retour d'Alger où Acaste a délivré Cléon prisonnier depuis dix ans. Celui-ci espère retrouver à Marseille sa femme et sa fille restées sans nouvelles durant sa captivité. Acaste, lui, est amoureux d'une jeune fille qui refuse de l'épouser, préférant sa liberté aux chaînes de l'hymen. Il exhale sa mélancolie dans une charmante et tendre cantilène soutenue par les violons et coupée, par endroits, de courts récitatifs accompagnés :

Ne puis-je me flatter d'une douce espérance ?
L'objet que j'aime, hélas ! s'oppose à mon bonheur.

Dans la scène suivante, Acaste cherche à convaincre, mais sans succès, la légère Léonore, et Bélise, mère de la jeune fille, intervient, conseillant à Acaste d'oublier sa fille, et de se consoler avec elle, « son double ». Elle chante un air comique et spirituel.

Sa légère humeur, ses caprices,
Sur les douceurs d'Hymen répandent le poison.

(1) *Histoire de l'Académie Royale de Musique.*

(2) Maupoint dans sa *Bibliothèque des Théâtres* cite aussi cet avertissement.

(3) *Journal de l'Opéra.*

Le rôle de Bélise est joué par un homme en travesti, ce qui ajoute au comique de la situation. Acaste, afin de piquer la jalousie de Léonore, feint d'entrer dans le jeu. A ce moment paraît Cléon, qui reconnaît Bélise, sa femme, et la croit infidèle. Scène de reproches, mais Bélise avoue son stratagème qui a réussi : Léonore, durant la scène entre Acaste et sa mère, s'est sentie mordue par la jalousie et reconnaît enfin qu'elle aime Acaste. Celui-ci, dans la joie de voir ses vœux couronnés de succès, libère généreusement tous les prisonniers algériens. L'acte se termine par un Divertissement intitulé *Fête Marine,* comprenant des Entrées de matelots marseillais et de marseillaises, de captifs et captives algériens. De nombreux airs de ce Divertissement sont à retenir. Notons une *Loure* dansée puis chantée par un captif algérien ; elle est d'un rythme caractéristique et d'une saveur délicieuse :

Triomphe, Amour, de la Beauté
Qui nous rend aujourd'hui la liberté.

Cette *Loure* est suivie de deux *Menuets* et de deux *Rigaudons.* Le second Menuet chanté, paroles et musique, sont charmantes :

Tout Amant, comme le vent,
Est sujet à changer ;
Tel qui nous rend hommage
N'est qu'un volage,
Défions-nous
D'un vent si doux.

La deuxième Entrée, *La Veuve,* dont le décor représente un hameau, donne lieu à une de ces scènes pastorales dont raffolait le public au XVIIIe siècle.

Isabelle, jeune veuve d'un barbon, est aimée de Léandre. Celui-ci s'étonne de l'attitude d'Isabelle à son égard, et fait part de ses craintes à son confident. Isabelle, cependant, aime en secret Léandre, mais se croyant encore liée par son récent veuvage, elle n'ose le lui laisser voir. Elle se lamente sur son triste sort dans un Air précédé d'un Récit plein de noblesse et de simplicité, qui rappelle, ou bien plutôt annonce l'Air fameux de Télaïre, « Tristes apprêts », dans *Castor et Pollux* de Rameau :



Rappelons que *Castor et Pollux* fut représenté à l'Opéra en 1737 ; l'air d'Isabelle de Mouret a donc précédé de vingt-trois ans l'Air célèbre de Rameau. Ces deux Airs



J.-J. MOURET. Partition manuscrite du Ballet
***Les Festes de Thalie.* (Seconde Entrée : La Veuve coquette).**
Paris, Bibliothèque de l'Opéra.

ont la même carrure, sont construits sur un même rythme de basse, et sont de même entrecoupés de Récitatifs animés et expressifs.

Iphise, confidente d'Isabelle, cherche à la persuader de ne plus se contraindre, et de profiter de sa liberté recouvrée pour céder enfin aux charmes de l'amour. Léandre survient alors à la tête d'une troupe de Bergers, et cherche à attendrir le cœur de sa belle en lui offrant un Divertissement pastoral représentant une noce de village. Isabelle, épouvantée à cette vue s'écrie :

Des Bergers ? Ah ! fuyons, ils parleront d'amour.

Mais Léandre la persuade de demeurer, et le Divertissement qui se déroule sous ses yeux la bouleverse en effet. A la fin, Isabelle désarmée, ne sait que répondre à Léandre qui la presse ; elle tombe dans les bras de sa confidente en s'écriant :

« Ah ! chère Iphise, où sommes-nous ? »

et celle-ci de répondre :

« Allons sur son tombeau consulter votre époux ! »

Le Divertissement comprend une suite d'Airs paysans ; une Loure pour les mariés ; une ravissante Musette en rondeau pour les violons, basse de violons, hautbois et basson, suivie de deux Menuets dont l'un, chanté par une Bergère, est un bijou du genre pastoral :

Dans notre boccage,
Les Plaisirs règnent tour à tour,
L'Hymen et l'Amour
Reçoivent nos vœux chaque jour.

A noter aussi une *Cantatille* pour Soprano, violon solo et Basse :

Aimez, aimez, qu'attendez-vous ?
Cédez aux charmes les plus doux.

C'est un Air gracieux avec des vocalises se mariant aux traits du violon. Il est chanté par Iphise et destiné à convaincre Isabelle de quitter enfin son triste veuvage.

La troisième Entrée, *La Femme*, est une véritable intrigue à l'italienne dans laquelle masques et travestis jouent le principal rôle et donnent lieu à quantité de quiproquos.

Dès la première scène, Caliste, jeune femme charmante, se plaint à sa confidente de l'infidélité de son époux. Mais l'infidélité de Dorante est assez particulière : Caliste ayant paru masquée à un bal son mari ne l'a pas reconnue, et s'est déclaré éperdument amoureux de ce Masque inconnu et charmant. Avec l'espoir de retrouver sa belle inconnue, Dorante organise une fête nouvelle, pensant profiter d'une absence momentanée de sa femme. Son valet Zerbin, lui reproche l'infidélité qu'il s'apprête à commettre vis-à-vis de la délicieuse Caliste. Dorante reconnaît volontiers qu'il a tort, mais ne peut résister au désir de démasquer l'inconnue. Zerbin se montre sceptique quant au résultat :

Démasquer ce qui nous sait plaire
C'est s'exposer au repentir ;
Il est dangereux de sortir
D'une erreur qui nous est chère.

Caliste se masque donc à nouveau pour continuer à jouer la comédie de l'Inconnue, tandis que sa suivante Dorine, se masque, elle aussi, pour éprouver Zerbin son époux (1).

La Fête préparée par Dorante donne lieu à un étincelant Divertissement *Le Bal*. Il est intéressant de noter qu'à chaque reprise des *Festes de Thalie*, ce Divertissement du *Bal* prend plus d'ampleur par le nombre des danseurs et des travestis qui y figurent. A la première représentation, on signale pour le Ballet une troupe de masques composée de sept couples, plus Arlequin, Arlequine et une Pagode. A chaque reprise, le nombre des travestis augmente, et en 1735 et 1745, en plus des danseurs signalés plus haut, tous les personnages de la Comédie Italienne font leur apparition : entrées de Polichinelle, Colombine, Mezzetin et Mezzetine, Pantalon, Scaramouche ; puis des Polonais, Vénitiens, Espagnols, Turcs ; enfin une troupe de Pastres (2).

A noter, au début de cette troisième Entrée, l'Air de Caliste :

Amour, Amour, charmant vainqueur,
Que ton empire a de douceur.

C'est un air gracieux avec accompagnement des violons et des flûtes. Parmi les airs du brillant Divertissement, nous signalerons deux airs pour les Masques, d'un rythme très marqué, vif et gai ; une Forlane en rondeau, souple et pleine de grâce, un Air espagnol, plein de fougue et de caractère ; enfin une belle Chaconne, rigoureusement construite, de fière allure.

A la fin de l'acte, à la suite d'une scène très vive dont les répliques alertes rappelleraient le récitatif des Italiens, Caliste arrache son masque, et Dorante la reconnaissant, tombe à ses pieds, confus et bouleversé. Caliste lui pardonne aisément, et les danses terminent l'acte de façon vive et légère.

Dans *La Critique des Festes de Thalie*, nous voyons Momus chargé de juger et de trancher la question de savoir à laquelle des trois Muses Thalie, Polymnie ou Terpsichore, était dû le succès de la pièce. Dans cette courte Entrée, à noter un Air caractéristique pour la Folie. C'est une gigue « fort gay » qui s'enchaîne sans transition à un Branle, lequel s'enchaîne à son tour à un Menuet, avec reprise à la Gigue.

Le mardi 12 mars 1715, les auteurs substituèrent à l'Entrée de *La Veuve* celle de *La Veuve coquette* qui resta désormais au répertoire. Le caractère de la jeune veuve est ici l'opposé de celui de la première version, et l'acte est traité sur le ton de la comédie légère et non plus sentimentale. Les auteurs ajoutèrent le personnage comique du Financier. Le Divertissement final, *Noce villageoise,* reste le même que dans la version primitive.

Les acteurs, lors de la création des *Festes de Thalie* étaient :

(1) En 1790, Mozart agrémentera de son incomparable musique une intrigue du même genre dans *Cosi fan tutte,* sauf que les rôles y seront renversés.

(2) Parfaict : *Dictionnaire des Théâtres.*

Prologue

Melpomène	La Demoiselle Antier
Thalie	La Demoiselle Poussin
Apollon	Le Sieur Hardouin

Première Entrée : LA FILLE

Acaste	Le Sieur Thévenard
Cléon	Le Sieur Dun
Bélise	Le Sieur Mantienne
Léonore	La Demoiselle Poussin

Ballet : FÊTE MARINE

Le chef de la Fête, Esclaves algériens, Matelots marseillais.

Deuxième Entrée : LA VEUVE

Léandre	Le Sieur Cochereau
Fabrice	Le Sieur Dun
Isabelle..............................	La Demoiselle Heusé
Iphise	La Demoiselle Antier

Ballet : NOCE DE VILLAGE

Le père du marié	Le Sieur Ferrand
La mère du marié.....................	La Demoiselle Le Maire
Le père de la mariée	Le Sieur Marcel
La mère de la mariée	La Demoiselle La Ferrière
Le marié	Le Sieur D. Dumoulin
La mariée	La Demoiselle Prévost

Troisième Entrée : LA FEMME

Caliste	La Demoiselle Journet
Dorine, suivante de Caliste...........	La Demoiselle Poussin
Dorante, époux de Caliste............	Le Sieur Thévenard
Zerbin, valet de Dorante.............	Le Sieur Mantienne

Ballet : TROUPE DE MASQUES

Le Sieur Marcel et Mlle Menès
Le Sieur Blondy et Mlle Isecq
Le Sieur Ferrand et Mlle Le Maire, etc.

Arlequin	Le Sieur F. Dumoulin
Arlequine	Mlle La Ferrière
Une Pagode	Le Sieur P. Dumoulin

Quatrième Entrée : LA CRITIQUE

Thalie	La Demoiselle Poussin
Polymnie	La Demoiselle Pestel
Terpsichore	La Demoiselle Isecq
Momus	Le Sieur Mantienne

Ballet : Le Sieur Blondy

Le 25 juin 1722, l'Académie Royale de Musique fit une première reprise des *Festes de Thalie.* Si nous nous en rapportons au *Mercure* (1) cette reprise fut un véritable succès : « Les *Festes de Thalie,* Ballet, attirent toujours un très grand concours ; et quoiqu'on y regrette les Demoiselles Journet, Heuzé et Poussin, leurs rôles sont si bien remplacés par les Demoiselles Antier, Minier et Tulou, que cet Opéra fait tout le plaisir imaginable. Il est étonnant de voir comment la première entre dans son rôle comique de Soubrette qu'elle a hazardé, et qu'elle a joué pour la première fois sur ce Théâtre, où elle joue ordinairement si parfaitement le grand Tragique avec tant de succès. La Demoiselle Minier se distingue dans le rôle de la petite fille par son air de jeunesse, son goût de chant et son enjouement. Dans le Ballet, le Public rend justice à la Demoiselle Prévost, et au Sieur Dumoulin le jeune, qui se surpassent tous les deux, surtout dans la Bergerie. »

Les représentations se poursuivent pendant les mois de juillet et d'août, et c'est le jeudi 17 septembre que les auteurs font représenter une nouvelle Entrée, *La Provençale.* Cet acte de *La Provençale* connut, dès sa création, un véritable triomphe. « La musique en est vive et saillante, et se ressent tout à fait de la chaleur du climat où l'on a placé la scène (2). »

Afin d'y ajouter plus de pittoresque et de couleur locale, Mouret intercala dans cette Entrée quelques couplets en patois provençal, innovation sur la scène de l'Opéra. *La Provençale* est sans doute l'une des plus complètes réussites de Mouret au théâtre. Le sujet est celui d'une comédie vive, légère et spirituelle, que le musicien illustra de façon charmante et pittoresque. Cet acte de *La Provençale* obtint une vogue immense, et jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle connut de nombreuses reprises, alors que les autres actes avaient plus ou moins disparu du répertoire.

L'action de *La Provençale* se passe à l'intérieur d'une Bastide donnant sur le bord de la mer. A l'intérieur de cette Bastide, une merveilleuse jeune fille est retenue prisonnière par son tuteur, le vieux barbon classique, qui prétend l'épouser. Pensant la mieux garder à sa merci, Crisante, la privant de tout miroir, et ne lui ayant donné pour toute compagne que Nérine, sa duègne, lui a laissé croire qu'elle est contrefaite et laide. Mais Crisante n'a pas compté avec la ruse illimitée des femmes, et la jeune fille, se mirant dans les flaques d'eau, sur la plage, a pu faire entre elle et sa surveillante Nérine des comparaisons toutes à son propre avantage. L'intrigue donne lieu à l'enlèvement de Florine à la barbe du vieux jaloux, par le jeune et séduisant Léandre, lequel a trouvé moyen de parvenir jusqu'à la jeune beauté prisonnière, en venant en barque par la mer. Profitant d'une absence momentanée du tuteur, il donne à sa belle une *Fête provençale* sur le rivage. De la barque qui l'a amené, descendent

(1) *Mercure,* juillet 1722.

(2) *Mercure,* septembre 1722.

des Matelots et des Matelottes, des Provençaux et des Provençales en costumes traditionnels, chantant et dansant. Le barbon arrive à temps pour voir s'éloigner la barque fatale emportant au loin sa belle pupille si longtemps convoitée. Resté sur le rivage, il a une crise et rage et de désespoir, à laquelle Florine répond de loin, lui conseillant de se consoler en épousant la laide Nérine.

Dans l'analyse de la partition musicale, presque tous les Airs de *La Provençale*

64 LA PROVENCALE,







SENS DES PAROLES PROVENCALES.

Quelque part que la Beauté se cache, L'Amour sçait bien-tôt la trouver :

Ils sont la joye & l'ame du monde, Ils sont faits pour s'unir tous deux.

seraient à citer. La courte Ouverture d'abord, qui peint dès le début l'agitation de Crisante. L'Air plein d'esprit et de finesse de Nérine :

> Lorsque le plaisir se présente
> La jeunesse vole après lui.

d'une ironie voilée ; le bel Air, si plein de sentiment poétique, de Florine, avec un accompagnement de deux flûtes :

« Mer paisible, où cent fois j'ai cherché mon image. »

Les Airs de Léandre :

« Le tendre Amour dont je ressens les coups. »

et

« Tout cède au pouvoir de vos yeux. »

dont les mélodies tendres ou vives ont fait les délices des mélomanes du XVIIIe siècle. Enfin, la *Fête provençale* dans son ensemble est une parfaite réussite. Les entrées des matelots, les différents Airs qu'ils dansent, les Airs chantés, le chœur et les couplets provençaux alternés avec le chœur, sont du plus heureux effet. L'acte se termine sur une note de désespoir comique avec le Récitatif de Crisante, dont l'agitation ridicule et sa course sur le rivage sont fort bien rendues par un accompagnement trépidant en double croches des basses.

L'Académie Royale de Musique fit une deuxième reprise des *Festes de Thalie* en février 1724 (1).

Le 22 février 1725, *La Provençale* fut jouée avec l'*Europe Galante* (2). En octobre de la même année *La Provençale* est représentée avec *Acis et Galatée* (3).

Les 2 et 6 avril 1726, l'Opéra donne un spectacle sous le nom de *Balet des Balets*, au bénéfice des acteurs, *La Provençale* figure au nombre des Entrées. Même spectacle pour la réouverture du Théâtre le 29 avril (4).

Le 28 mai de la même année, le premier acte des *Festes de Thalie, La Fille* est représenté lors d'un Divertissement intitulé *Le Ballet sans titre* (5).

Le 9 décembre 1733, *Les Festes de Thalie* furent chantées au Concert de la Reine. Dans les principaux rôles, relevons les noms des Demoiselles Antier, Petitpas et Duhamel et des Sieurs Massié, Dubourg, d'Angerville et Petillot (6).

Troisième reprise des *Festes de Thalie* le 2 juin 1735. « Cette dernière reprise n'a pas démenti le succès que ce Ballet eut dans sa nouveauté ; il est reçu aujourd'hui très favorablement du Public, et goûté autant qu'il l'ait jamais été» (7).

Les Festes de Thalie tiennent l'affiche à elles seules pendant presque trois mois, avec trente-six représentations consécutives. (Quelques chiffres de recettes : 2.127 livres, 2.060 livres, 2.475 livres (8).

Le spectacle cède la place pour la création des *Indes Galantes* de Rameau le 23 août. Remis au Théâtre le 17 novembre pour être joué les jeudis, ce spectacle

(1) « On a substitué au Balet des *Festes Grecques et Romaines* le Balet des *Festes de Thalie* qu'on joue les Mardis. » *Mercure*, février 1724.

(2) *Journal de l'Opéra*.

(3) « On y a ajouté l'Acte de *La Provençale*, de MM. La Font et Mouret, dont la gayté et l'exécution font un extrême plaisir. » *Mercure*, octobre 1725.

(4) *Mercure*, avril 1726.

(5) *Mercure*, juin 1726.

(6) Ibid., décembre 1733.

(7) Ibid., juin 1735.

(8) *Journal de l'Opéra*, tome IV.

dure jusqu'au 8 mars 1736 (Vingt représentations.) (1). On avait remis l'Entrée de *La Provençale* le 1er décembre.

Acteurs de cette reprise :

Prologue

Mlles Julie et Petitpas
Le Sieur Guignier

LA FILLE

Mlle Fel
Les Sieurs Chassé, Person, Cuvillier

LA VEUVE COQUETTE

Mlles Pélissier et Antier
Les Sieurs Jélyotte et Dun

LA FEMME

Mlles Antier et Petitpas
Les Sieurs Chassé et Cuvillier

LA CRITIQUE

Mlles Monville, Petitpas et Mariette
Le Sieur Cuvillier

LA PROVENÇALE

Mlles Bourbonnais et Erremans
Les Sieurs Cuvillier et Jélyotte

Ballet : Mlle Sallé

Les 30 juillet, 2 et 4 août 1738, *Les Festes de Thalie* sont chantées au Concert de la Reine à Fontainebleau (2).

Quatrième reprise des *Festes de Thalie* le mardi 29 juin 1745. Le Ballet est joué tout le mois de juillet jusqu'au 8 août (3).

Prologue

Mlles Chevalier et Fel
Le Sieur Le Page

LA FILLE

Les Sieurs Chassé, Parson, Cuvillier
Mlle Bourbonnais

(1) *Journal de l'Opéra*, tome IV.
(2) *Mercure*, août 1738.
(3) *Journal de l'Opéra*, tome IV.

La Veuve coquette

Mlles Romainville et Fel
Les Sieurs Jélyotte et Le Page

La Femme

Mlles Chevalier et Bourbonnais
Les Sieurs Chassé et Cuvillier

Le 10 août, remise de *La Provençale* avec *Zélindor, roi des Sylphes* et *Le Trophée* (1).

La Provençale

Mlles Metz et Bourbonnais
Les Sieurs Le Page et Poirier

Ballet : Mlle Camargo

Le 11 janvier 1746, remise au théâtre des *Festes de Thalie* avec *Zélindor.* (Quinze représentations.) (2)

Le 7 décembre 1746, *La Provençale* fait partie d'un spectacle pour la capitation des acteurs (3). Le lundi 26 décembre, spectacle composé du *Prologue* et de l'acte de *La Femme* des *Festes de Thalie,* de *Zélindor* et de *La Provençale.*

Le jeudi 12 janvier 1747, spectacle composé de l'Entrée *Apollon et Coronis* des *Amours des Dieux* et de l'acte de *La Femme* des *Festes de Thalie.* Le 18 mars, le *Prologue, La Femme* des *Festes de Thalie, La Provençale* et *Zélindor* pour la capitation des acteurs (4).

Cinquième reprise (5) le mardi 24 septembre 1754 pour les débuts de Mlles l'Héritier et Cohendot. Le spectacle continue jusqu'au 1er décembre. (Le *Journal de l'Opéra* ne précise pas le nombre de représentations.) (6)

Nous trouvons dans la *Correspondance* de Grimm, de novembre 1754, un jugement des plus sévères au sujet de cette reprise. L'on connaît la partialité de Grimm, partisan déclaré de la musique italienne, quant à la musique française, mais nous croyons cependant intéressant de citer son texte relatif aux *Festes de Thalie* : « L'Académie Royale de Musique nous a donné ici avec les acteurs subalternes (les autres étant à Fontainebleau) les *Festes de Thalie...* on est fort étonné de voir cet opéra tombé à plat : c'est de son succès dans sa nouveauté qu'il faut s'étonner. Le génie de la platitude a présidé à la fabrication du poème et inspiré le musicien. »

La Provençale fut jouée avec *Les Amours des Dieux* le mardi 31 janvier 1758. Ce même spectacle se poursuit jusqu'au 27 avril, avec seize représentations et fait

(1) *Journal de l'Opéra,* tome IV.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Le *Journal de l'Opéra,* tome V, mentionne cette reprise comme étant la quatrième. Cela provient du fait que ce même *Journal* ne tient pas compte de la reprise de février 1724, cependant dûment mentionnée par le *Mercure.*

(6) *Journal de l'Opéra,* tome V.

jusqu'à 3.898 livres de recette (1). Il est vrai que Sophie Arnould, alors à ses débuts, y chantait le rôle de Florine, la Provençale, et que déjà elle attirait la foule. « Dans cet acte ajouté, Mlle Arnould a représenté la jeune Provençale, avec les grâces ingénues



LES FESTES DE THALIE,

BALLET.





de son âge. Elle n'a dans son rôle qu'un seul morceau de distinction. C'est le Monologue (Mer paisible) où elle met toute l'expression qu'il demande. La preuve du plaisir qu'elle y a fait est l'affluence qui l'a suivie jusqu'au Carême. » (2)

Le 13 août 1765, le *Prologue* et l'acte de *La Femme* des *Festes de Thalie* (8e reprise), furent joués avec le *Devin du Village.* Vingt représentations consécutives jusqu'au 29 septembre. Quelques chiffres de recette : 4.262 livres, 4.294 livres,

(1) *Journal de l'Opéra,* tome V.

(2) *Mercure,* mars 1758.

3.114 livres, etc. Ce même spectacle reprend le 14 novembre jusqu'au 12 décembre. En tout trente-sept représentations (1).

Le 18 août 1769, représentation d'un spectacle de Ballets sous le titre de *Fragments*. *La Provençale* figure au nombre des Entrées. Même spectacle jusqu'au 29 septembre (dix-huit représentations).

En octobre, *Nouveaux Fragments*, toujours avec *La Provençale* pour les débuts de Mlle Day. Le spectacle continue jusqu'au 31 décembre. Au total cinquante-deux représentations de *La Provençale*. En Janvier 1770, celle-ci continue sa carrière pour les débuts de Mlle Desforges (2).

Le 11 avril 1752, *Les Festes de Thalie* furent représentées devant le Roi au Château de Bellevue, et jouées par les plus illustres personnages de la Cour. La Marquise de Pompadour y chanta deux des principaux rôles, ceux de la Veuve coquette et de la Provençale.

Dans l'Entrée de *La Fille*, les rôles étaient tenus par le Marquis de La Salle, le Chevalier de Clermont, M. le Prince de Turenne et Mme de Marchais. Ces mêmes acteurs figurent dans les autres Entrées.

En août 1778, *La Provençale* fut représentée devant leurs Majestés à Choisy.

Notons encore que *La Provençale* fut représentée à l'Opéra de Lyon en 1750 (3).

Au mois de novembre 1778, le texte de *La Provençale* de La Font fut remis en musique par Candeille, Ordinaire de l'Académie ; celui-ci conserva en partie les airs de ballet composés par Mouret. Suivant le *Mercure de France* « l'effet a été médiocre ». *La Provençale*, sous sa nouvelle version ne parut pas longtemps à l'affiche de l'Opéra.

Les Parodies

Les Festes de Thalie furent parodiées et critiquées sur la scène de la Comédie italienne lors de la reprise de 1745, sous le titre de *La Fille, La Veuve et La Femme* (4). Cette comédie, représentée le samedi 21 août 1745, était l'œuvre de Laujon et Parvi. Les couplets dont est émaillée cette parodie sont adaptés à des airs connus, dont plusieurs de Mouret lui-même. C'est ainsi qu'au premier acte, scène IV, nous trouvons des couplets sur l'air du célèbre vaudeville du *Cahin-Caha* (5). Au deuxième acte, scène II, c'est un couplet adapté à la musique de l'air de Colin « Jamais la nuit ne fut si noire », du second acte des *Amours de Ragonde*. Enfin, au dernier acte, scène IV, on trouve un couplet sur un air même des *Festes de Thalie*, le Cotillon de la deuxième Entrée.

Non seulement les trois actes de la parodie portent-ils les mêmes titres que les Entrées du Ballet, mais encore les personnages ont-ils conservé leurs noms, et l'action se déroule dans les mêmes lieux. Cependant, cette parodie n'offre aucune critique digne d'intérêt, et le texte n'a rien de particulièrement spirituel.

(1) *Journal de l'Opéra*, tome V.
(2) *Journal de l'Opéra*, tome V.
(3) Léon Vallas : *Un siècle de musique et de Théâtre à Lyon.*
(4) A Paris, chez Delormel, 1745.
(5) *Le Tour de Carnaval*, comédie de d'Allainval, 1726.

En 1758, lors d'une des nombreuses reprises de *La Provençale*, les comédiens italiens en représentèrent une parodie qui fut jouée pour la première fois le 4 mars 1758. Elle était l'œuvre de Favart, et avait pour titre *La Fille mal gardée ou le pédant amoureux* (1). On retrouve dans la parodie les quatre personnages de *La Provençale* sous d'autres noms : Le Magister, tuteur de Nicolette, Mme Bobinette, gouvernante, et Lindor, amant de Nicolette. Cette fois-ci, la comédie est plus amusante et plus mouvementée que celle de La Font. Par exemple toute la scène dans laquelle Lindor expose tranquillement son projet d'enlèvement à la gouvernante, en lui laissant croire que c'est d'elle qu'il s'agit, est des plus divertissantes, ainsi qu'une autre scène, où le tuteur à genoux se laisse ridiculiser par la jeune fille.

La musique originale de *La Fille mal gardée* est de Duni ; musique italienne vive et spirituelle. Le compositeur a conservé dans sa partition un Air de Mouret, tout en y introduisant cependant quelque variante, c'est l'Air de Nérine dans la partition de Mouret :

Lorsque le plaisir se présente
La jeunesse vole après lui,

dont le texte devient dans la parodie :

Lorsqu'un beau Minet se présente
Une chatte miaule après lui.

L'effet burlesque voulu dans la parodie est fort bien rendu par le mot « miaule », chanté sur les vocalises de « vole » dans l'original. Favart, par ailleurs, emprunte dans sa comédie à plusieurs reprises des vers de La Font.

Enfin le 29 septembre 1759, on joue à la Foire Saint-Laurent une parodie de *La Veuve coquette*, sous le titre *La Veuve indécise*, un acte par Vadé et Anseaume, avec ariettes de Duni (2).

(1) *Théâtre de M. Favart, Théâtre Italien*, tome V, à Paris chez Duchesne, 1763.

(2) Carmody, p. 425.

CHAPITRE II

ARIANE

Tragédie lyrique

Le livret de la tragédie lyrique *Ariane*, dû à la collaboration de deux auteurs renommés à l'époque, Roy et Lagrange-Chancel, est d'une incroyable platitude, et il s'en dégage un ennui mortel. La situation dramatique exposée dans cette tragédie était cependant digne d'un meilleur sort, mais ne sut guère inspirer les deux auteurs dont les vers sont d'une pauvreté et d'une faiblesse insignes. Le musicien chargé d'écrire une partition sur un tel texte ne fut, certes pas, favorisé ! D'autant plus que ce musicien s'essayait pour la première fois dans le genre de la tragédie lyrique.

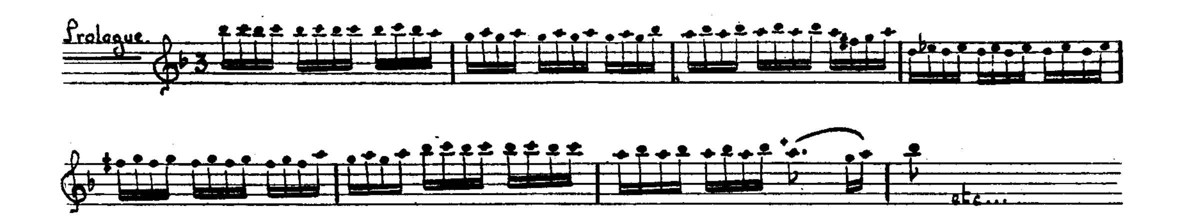
Cependant, en analysant cette partition, nous y rencontrons de nombreuses pages dont l'intérêt musical est certain. Déjà, en 1717, le public avait semblé reconnaître la valeur de la partition musicale, et l'échec fut avant tout celui du livret avant d'être celui de la musique qu'il entraîna dans sa chute. « La musique est de M. Mouret, écrit le *Mercure*, et le public a grand penchant à l'absoudre, il est très digne de cette indulgence » (1).

Le Prologue, aussi bien le texte que la musique, n'annonce en rien une tragédie ; il est, au contraire, léger et gai, et seule, la menace proférée par Vénus d'aller châtier ses ennemis en Crête est une légère allusion au drame qui suivra.

Ce Prologue a cependant ceci d'intéressant au point de vue historique, c'est que tout nous porte à croire que Mouret s'en est servi plus tard séparément, et le fit exécuter sous le titre du Divertissement du *Guy-l'An-Neuf*. En effet, nous n'avons trouvé nulle part la trace de la musique ni du texte de ce Divertissement exécuté au Concert Français des Tuileries le 4 mai 1729. *Le Mercure*, relatant ce concert, écrit : « On y chanta un Divertissement qui a pour titre *Le Guy-l'An-Neuf*, consacré à Vénus que les anciens Druides cueillaient le premier jour du mois de mai ; ce Divertissement qui est de la composition de M. Mouret a été très goûté » (2). Or, le Prologue d'*Ariane* est consacré à cette fête du Guy-l'An-Neuf, et il nous paraît assez improbable que Mouret ait traité deux fois ce même sujet de façon différente. On lit, en tête du Prologue l'avertissement suivant : « Le Théâtre représente les bords de la Seine où les anciens peuples de la Gaule s'assemblaient le premier jour

(1) *Mercure*, avril 1717.
(2) *Mercure*, mai 1729.

de mai pour y célébrer la fête du Guy-l'An-Neuf consacré à Vénus. Le plus ancien Druide, à qui l'autorité souveraine est déférée, paraît avec une Faux d'Or à la main ; il est accompagné d'une Nymphe qui porte le Rameau nouvellement cueilli. » Tout porte donc à croire que Mouret sauva son Prologue du désastre, ainsi qu'il le fit pour certains airs de danses que nous retrouverons dans d'autres partitions. Ce Prologue contient des *Airs* agréables, et notamment des duos pour Soprano et Basse ; l'on y relève de nombreux exemples de musique descriptive, et parfois même, risquons le mot, de musique « impressionniste ». Nous en citerons un exemple particulièrement frappant ; c'est l'accompagnement d'un chœur adressé à Vénus : « Fille du Ciel, fille de l'Onde. » Que penser de cet accompagnement sinon qu'il nous rappelle étrangement le murmure de la fontaine au deuxième acte de *Pelléas* ? Il est intéressant de constater qu'à deux siècles d'intervalle, Mouret et Debussy ont choisi les mêmes valeurs de notes, disposées en groupes similaires, et présentant les mêmes intervalles pour donner l'impression de l'eau qui fuit.



Nous avons vu précédemment que Vincent d'Indy, dans sa préface des *Eléments* de Destouches, insiste sur la préoccupation constante des compositeurs du début du XVIIIe siècle d'émouvoir l'auditeur « au moyen de la vérité dans la déclamation et dans l'expression des sentiments qui animent leurs personnages » ; et d'Indy, mettant en avant l'esthétique de ces « primitifs » du XVIIIe siècle français, nous les propose comme les véritables précurseurs de Wagner. Il est également intéressant de constater que l'esprit d'un Mouret et de ses contemporains, rejoint à travers deux siècles celui d'un Debussy, et que cet « impressionnisme français » qui atteint, avec l'art debussyste, son apogée, était en somme latent, et avait pris racine en France déjà au début du XVIIIe siècle.

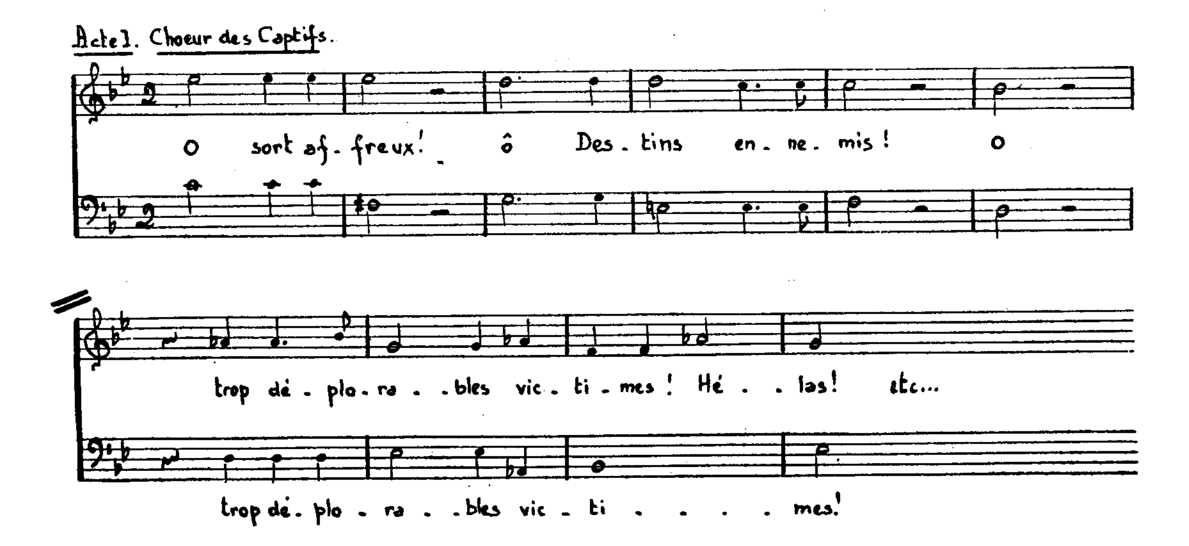
Si le Prologue d'*Ariane* est écrit dans le style du divertissement, Mouret, par contre, nous plonge dès la première scène de la tragédie dans une atmosphère de drame avec le prélude instrumental et l'Air de Thésée « Impitoyable Amour ».

Le sujet de la tragédie est le sujet classique de l'aventure de Thésée, recueilli en Crète à la suite d'un naufrage et sauvé par Ariane, fille de Minos.

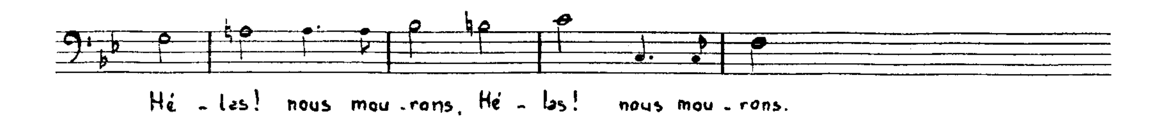
Au premier acte, Ariane, qui aime en secret Thésée, ignorant sa véritable identité, se lamente en un *Monologue* expressif « Soupirs trop retenus » dans lequel les soupirs des flûtes répondent à ceux d'Ariane. Cet *Air* est brusquement interrompu par un *Récitatif* violent, imprécations adressées à Vénus. Cependant, Minos et ses guerriers débarquent escortant les prisonniers grecs, et les Peuples de Crète célèbrent en un Divertissement la victoire et le retour de leur roi. Minos, épris de la princesse athénienne Péribée veut tenter de la soustraire à la vengance du Minautore.

Le deuxième acte est de loin le mieux venu de la tragédie, et Mouret y fait preuve de très réelles qualités dramatiques. Les captifs sont enchaînés aux colonnes du Temple de Jupiter, et le chœur des captifs ouvrant cet acte, atteint à une puissance d'expres-

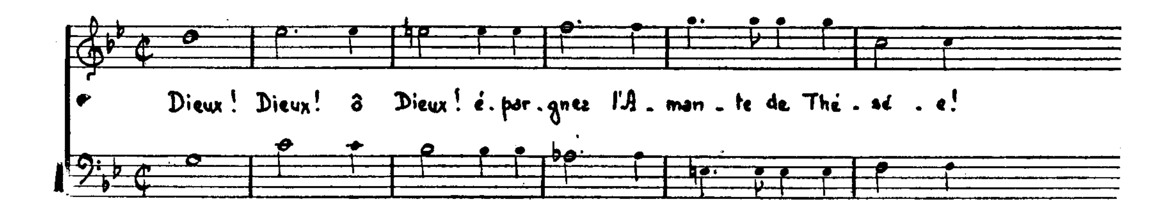
sion dramatique, à des accents humains qu'il est rare de rencontrer, nous semble-t-il, avant Gluck. Ce chœur n'est-il pas un digne précurseur de celui du peuple affligé dans l'*Alceste* de Gluck : « Pleure, ô Patrie, ô Thessalie ? »



A noter le chromatisme expressif de la basse sur les paroles « Hélas ! nous mourons. »



Dans un air très expressif avec de nombreuses modulations, la princesse Péribée dialogue avec le chœur. Les réponses du Chœur, en exclamations, sont elles aussi d'un style très proche de celui de Gluck :



La princesse, promise en Grèce à Thésée, le croyant à jamais disparu, préfère cependant la mort à la délivrance sous condition d'épouser Minos. Entrée des Guerriers et des Sacrificateurs. Divertissement pour les Peuples et les Guerriers. A noter un Air pour ténor, avec accompagnement de trompette, instrument cher à Mouret.

Thésée parvient à arriver jusqu'aux captifs, les arrache à leurs gardiens et les entraîne à la bataille. L'action du troisième acte se déroule dans le Temple de Jupiter. Monologue d'Ariane. Cet Air est en deux parties ; la première en Mi mineur, est une pressante invocation à Jupiter. L'amante malheureuse se lamente sur le sort tragique que le Destin réserve à ses amours. Modulation au majeur pour la seconde partie de l'Air, un 6/4 « fort et marqué », dans lequel la princesse exhale sa jalousie et sa rage :

> Triomphons de l'Amour, n'écoutons que la rage,
> Que le sang de l'ingrat coule sur le rivage ;
> Vous qui le poursuivez, secondez mes transports,
> Et pour me l'immoler, redoublez vos efforts.

L'Air s'arrête ici brusquement pour faire place à un Récitatif lent. Ariane répète avec hésitation les paroles cruelles qu'elle vient de prononcer :



Ce Monologue, très contrasté, est plein de noblesse et de sentiment dramatique.

Minos prononce une amnistie générale qui donne lieu à un Divertissement pour les Peuples. Invocation de Minos à Jupiter brutalement interrompue par un tremblement de terre : c'est Vénus outragée qui soulève le ciel et les enfers. Symphonie descriptive accompagnant le Récit de Minos ; la terreur et l'angoisse s'expriment par des gammes ascendantes et descendantes aux violons, des doubles croches répétées ou de courtes phrases hâchées. L'ombre du fils de Minos vient alors réclamer une dernière victime qui sera désignée par le sort.

Les deux derniers actes sont les plus faibles, et les récitatifs filandreux se succèdent inexorablement. Dure tâche pour le musicien ! Au quatrième Acte, Thésée s'étant substitué à Péribée, est désigné par le sort. Ariane apprenant alors qu'il ne meurt pas par amour pour Péribée, mais par devoir, décide de le sauver en s'allant elle-même jeter entre lui et le monstre prêt à le dévorer. Enfin, au cinquième Acte, Thésée combat le monstre, le tue, et s'enfuit sur un vaisseau avec Ariane, tandis que Péribée se donne la mort.

Mouret trouve cependant moyen de tirer à maintes reprises le meilleur parti du Récit. Il anime par exemple cette phrase d'Ariane du plus pur sentiment de tendresse :



Tandis qu'il se dégage une expression de souffrance aiguë dans ce Récit de Péribée, apprenant l'infidélité de Thésée. Le choix des accords et des intervalles, sur les mots « O mortelles douleurs », donne une très poignante expression dramatique.



Il ressort donc de ce qui précède que, dès 1717, Mouret était parfaitement capable d'illustrer une tragédie en musique, et si ce premier essai fut un échec, la faute n'en est pas imputable au seul musicien.

La Tragédie lyrique *Ariane,* dédiée à Mme la Duchesse du Maine, fut représentée par l'Académie Royale de Musique le mardi 6 avril 1717. Les principaux acteurs étaient :

Thésée	Le Sieur Thévenard
Ariane	La Demoiselle Journet
Minos..................................	Le Sieur Hardouin
Péribée	La Demoiselle Antier

Les Divertissements réglés par les Sieurs Blondy et F. Dumoulin.



Signatures de J.-J. Mouret et de l'éditeur Ballard, à la dernière page de la Tragédie lyrique *Ariane*.

CHAPITRE III

PIRITHOUS

Tragédie lyrique

Le 26 janvier 1723, l'Académie Royale de Musique donnait la première représentation de *Pirithoüs*, tragédie lyrique, poème de La Serre. Cette représentation fut brillante et l'on escompte, dès le début, un grand succès de cet opéra « dont le public attribue la meilleure part au musicien ». Le *Mercure* ajoute que « l'intérêt n'est pas bien chaud dans les principales scènes », mais que « le plaisir est bien vif dans les fêtes dont cet Opéra est orné ; elles sont toutes des plus brillantes, et la satisfaction qui en résulte ne laisse point de place à l'ennui » (1).

Malheureusement, une fois encore, le texte de la tragédie était d'une déplorable faiblesse ; cependant, malgré la pauvreté du poème, le drame de *Pirithoüs* avait l'avantage d'apporter au musicien des situations intéressantes et des caractères bien définis. Le conflit entre l'amour et la haine dans le cœur de la Magicienne Hermilis, sa fureur en constatant l'inefficacité de son art pour séparer Pirithoüs de sa rivale Hippodamie, représente une somme de sentiments violents et dramatiques que Mouret sut parfaitement mettre en valeur. L'opposition des lieux dans lesquels se déroule l'action, offrait également d'excellents prétextes pour exciter l'imagination du musicien. Dans le tableau classique des jardins enchantés du deuxième acte, et celui de l'antre infernal du quatrième, Mouret sut employer une musique descriptive de façon fort ingénieuse.

Au premier acte, le théâtre représente une avenue au lever du jour. Pirithoüs, Roi des Lapithes, attend l'arrêt de son destin. Il a été vaincu par Eurite, Roi des Centaures, tandis qu'Hippodamie, son amante, est la prisonnière du vainqueur. Celui-ci forme le projet de l'épouser, encouragé par sa sœur la magicienne Hermilis dont Pirithoüs a repoussé l'amour, et qui se venge ainsi de l'affront reçu.

C'est au début de cet acte que l'on trouve le fameux « Songe de Pirithoüs » qui respire l'angoisse et la terreur :

J'ai vu le redoutable Mars...

La critique nous apprend pourtant que ce Songe « aurait mieux convenu à une femme qu'à un guerrier » (2). Il fut par la suite abondamment parodié. Les craintes

(1) *Mercure*, février 1723.
(2) Parfaict : *Histoire de l'Académie Royale de Musique.*

de Pirithoüs sont justifiées : Hippodamie se refusant à épouser Eurite, celui-ci décide la mort de son rival. Mais Hermilis, voyant Pirithoüs en danger, use de ses artifices de magicienne, et le fait enlever par des démons.

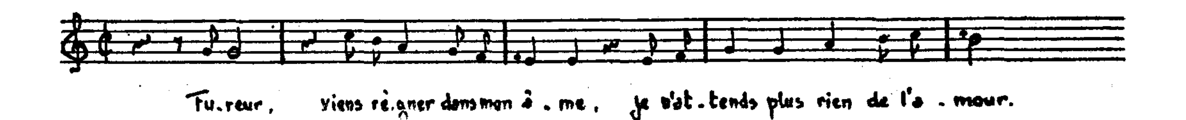
Le second Acte nous transporte dans les Jardins enchantés dans lesquels Hermilis a fait conduire Pirithoüs. Elle lui offre la délivrance à la condition de renoncer à Hippodamie. Refus de Pirithoüs. Ce refus donne lieu à un Récit et un Air d'Hermilis écrits dans un beau style dramatique. L'Air surtout :

Fureur, viens régner dans mon âme

est tout à fait dans la ligne de l'Air si connu de Phœbé au dernier acte de ***Castor et Pollux*** de Rameau (1) :

Soulevons tous les dieux pour un dieu que je perds

Le rythme et l'allure générale du morceau ont une grande analogie :



La magicienne fait apparaître Hippodamie aux yeux de Pirithoüs, et les deux amants déclarent préférer la mort à la séparation. Ils tombent alors soudain dans un profond sommeil par le pouvoir d'Hermilis, et les Démons soumis à sa puissance prennent la forme de *Songes inquiets*. La magicienne leur ordonne d'inspirer aux deux amants le désir de rompre leurs nœuds. Cette scène, dite des *Songes inquiets*, produisit sur le public une forte impression. C'était assurément hardi de la part du poète et du musicien surtout, de tenter d'écrire une scène pour les songes : le public avait trop en mémoire la fameuse scène des Songes de l'*Athys* de Lully pour ne pas se montrer difficile. Les auteurs, cependant, s'en tirèrent à leur avantage ; dans cette scène des *Songes inquiets*, le poète sut prendre le milieu entre les *Songes agréables* et les *Songes funestes* du célèbre opéra de Lully, et Mouret caractérisa ce nouveau genre de songes « d'une manière très neuve et très expressive » (2) qui satisfit pleinement le public.

La magicienne disperse les esprits, mais les deux amants se refusent toujours à la séparation malgré les menaces. A ce moment apparaît Thésée suivi de ses guerriers, venant au secours de Pirithoüs. Mais Eurite n'abandonne pas la partie et s'apprête à combattre Thésée. « Le troisième Acte, écrit Parfaict (3), est employé à apaiser Mars par un sacrifice offert à ce dieu par Pirithoüs. » Au point de vue musical, signalons la Marche et les Airs brillants pour les guerriers, dans lesquels Mouret use largement des trompettes. Dans ce même acte, un Monologue d'Eurite (Basse) mérite d'être

(1) *Castor et Pollux* fut représenté le 24 octobre 1737.

(2) *Mercure*, février 1723.

(3) Parfaict : *Histoire de l'Académie Royale de Musique*.

mentionné. C'est un Air de vastes dimensions, coupé de récitatifs, dans lequel Eurite invoque le secours de Mars :

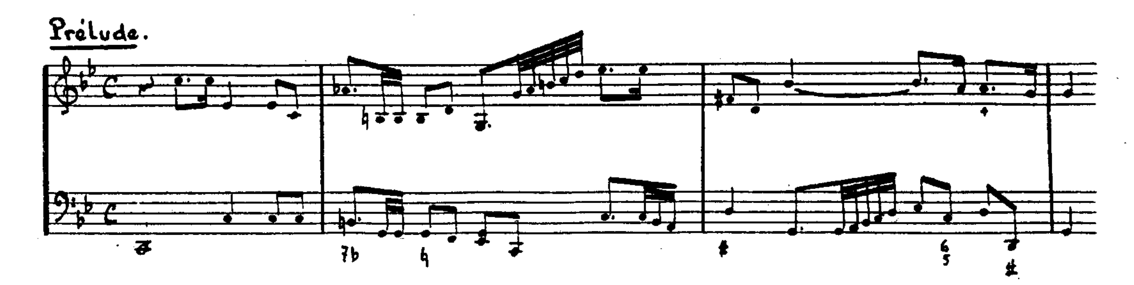
Terrible dieu, qu'en ce Temple on adore

L'oracle invoqué par Pirithoüs parle et ordonne un festin de réconciliation qui réunira les rois et les peuples : la paix succédera au tumulte des armes.

Au quatrième Acte, le théâtre représente un « Antre magique ». La magicienne a décidé de semer la panique et la mort au milieu du festin. Son cœur hésite cependant encore entre son amour et la haine qu'elle voue à Pirithoüs ; elle paraît balancer à déchaîner les puissances infernales. Ces sentiments sont exprimés dans un Monologue :

Que viens-je faire dans ces lieux ?

L'agitation du Récit dépeint les sentiments contraires déchirant l'âme de la magicienne. Elle se décide pourtant à invoquer les divinités infernales et à leur demander leur concours pour l'exécution de sa vengeance. Toute cette scène est très justement rendue musicalement, et Mouret a su créer une atmosphère lourde d'angoisse et de haine. Déjà le Prélude symphonique à la grande « Invocation » d'Hermilis nous plonge dans cette atmosphère de magie noire :



Cette Invocation est coupée par une scène pour les Magiciens, avec réponses du chœur ; puis Hermilis poursuit et s'adresse de façon de plus en plus pressante aux divinités infernales : « Divinités de l'Achéron » et un bruit souterrain, rendu par le moyen d'une musique descriptive, annonce l'arrivée de la Discorde répondant à l'appel de la magicienne. Au dernier Acte, le Théâtre représente une belle campagne. Hippodamie, seule à la première scène, se laisse aller aux douceurs de l'espérance dans un Monologue très expressif :

« Revenez, aimable espérance »

Une troupe de bergers envahit la scène pour un grand Divertissement pastoral, rempli d'airs et de danses charmants. A la suite du Divertissement, la magicienne s'apprête à mettre sa vengeance à exécution, mais à l'approche du dénouement, elle tremble pour Pirithoüs et implore la Discorde en sa faveur. Celle-ci lui reproche sa faiblesse « par ces deux vers, les plus beaux de la pièce », écrit *le Mercure* (!)

Avec si peu de fermeté,
Doit-on invoquer les Furies !

« Ce caractère de la Discorde, continue le Mercure, parut assez beau quoique d'un très mauvais exemple en fait de magie où tout doit être soumis au pouvoir de la Baguette (1). » Toute la fin de l'Acte est très confuse ; on y voit enfin Hermilis et Eurite vaincus et mourants, tandis que Thésée ramène Hippodamie à Pirithoüs.

Le *Journal de l'Opéra* ne donne aucune précision sur le nombre de représentations de *Pirithoüs.* Cet opéra est repris les 6 et 15 avril pour la réouverture.

Interprètes lors de la création :

Prologue :

L'Europe	La Demoiselle Erremans
Bellone	Le Sieur Dun

Tragédie :

Pirithoüs	Le Sieur Murayre
Eurite	Le Sieur Thévenard
Thésée	Le Sieur Dubourg
Hermilis	La Demoiselle Antier
Hippodamie	La Demoiselle Tulou
Acmène	Le Sieur Dun
Le Grand Prêtre	Le Sieur Lemire
La Discorde	Le Sieur Tribou

Principaux danseurs dans le Ballet :

Les Sieurs Dumoulin, Blondy, Dupré
La Demoiselle Prévost.

Lors des représentations d'Avril, le rôle d'Hippodamie fut chanté par la Demoiselle Le Maure avec un très grand succès. Reprise le jeudi 1er octobre 1723 avec la même distribution.

L'opéra de Pirithoüs fut remis à la scène le 11 mars 1734 avec de nombreux changements, tant dans le texte que dans la musique. Servandoni avait composé de brillants décors pour cette reprise.

Parodies et Critiques

La critique de la tragédie de *Pirithoüs* ne se fit pas longtemps attendre. Le 19 février 1723, le Théâtre Italien donnait à la Foire Saint-Germain une comédie de Fuzelier intitulée *Le Serdeau des Théâtres* (2). Apollon y critiquait trois pièces qui

(1) *Mercure*, février 1723.

(2) Serdeau : officier de la maison du roi, qui recevait des mains des gentilshommes servants, les plats que l'on desservait de la table royale. Lieu où l'on portait les plats de cette desserte. Endroit où se faisait la revente de cette desserte des tables. *Dictionnaire Encyclopédique*.

venaient d'être représentées et dans lesquelles il était question de « banquets » (1). La critique de *Pirithoüs* occupe la plus grande partie de la pièce. L'auteur y raille surtout le grand nombre de fêtes et de ballets qui forment la principale attraction de cette très médiocre tragédie. Dès la première scène du *Serdeau*, Apollon demande à Terpsichore si elle a assisté au banquet des Centaures et des Lapithes :

TERPSICHORE

Je n'ai pas eu l'honneur de voir M. Pirithoüs ; je sais seulement que bien des gens prennent la liberté de censurer sa conduite et sa conversation, et qu'il leur répond à tous du ton du Maître à danser du Bourgeois Gentilhomme, *la musique et la danse, la danse et la musique*, c'est là tout ce qu'il faut.

A la scène VIII, Pirithoüs raconte ses mésaventures à Terpsichore, et commence par son fameux « Songe » :

PIRITHOUS

(Sur l'Air : *l'Autre nuit j'aperçus en songe*)

L'autre nuit j'aperçus en songe
Le Théâtre de l'Opéra...
Grands dieux ! qu'allais-je faire là ?

(Sur l'Air : *Réveillez-vous belle endormie*)

Un mauvais plaisant du Parterre,
En m'apercevant s'écria :

(Sur l'Air : *Ah ! Philis, je vous vois, je vous aime*)

Pirithoüs, je vous vois, je vous aime.
Pirithoüs, je vous aimerai tant
Pourvu que ce soit un instant,
Je vous vois, je vous veux, je vous aimerai tant.

(Sur l'Air : *Dirai-je non...*)

Un de mes prôneurs, à ces mots,
A voulu prendre ma défense,
C'était un Caissier des plus gros,
Un bel esprit de la Finance,
Il a dit au méchant railleur,

(Sur l'Air : *N'aurai-je jamais un Amant ?*)

Que Pirithoüs est charmant !
Peut-il ennuyer un moment ?

(1) *Arlequin au Banquet des sept Sages* (Théâtre Italien). *Les Noces de Gamache* (Comédie Française) et *Pirithoüs* (Académie Royale de Musique).

On y voit jusqu'au dénoûment
Quelque danse jolie,
Passepied, Menuet galant,
La belle Tragédie !

Les principales scènes de la tragédie sont parodiées dans le même esprit, celle des « Songes inquiets » entre autres. Terpsichore demande à Pirithoüs quelle sorte de songe il fit pendant son sommeil :

TERPSICHORE

« ... car apparemment l'intention d'Hermilis était

(Sur l'Air des « *Songes funestes* » *d'Atys*)

D'inspirer la terreur
La peur
L'horreur,
De peindre sa fureur,
D'agiter votre cœur ?

PIRITHOUS (très gracieusement)

(Sur l'Air : *Viens ma bergère, viens seulette*)

Pour moi, je croyais, sur l'herbette
Entendre une flûte doucette, etc.

TERPSICHORE

« Des songes funestes accompagnés de flûtes ! Cela n'est pas pillé d'Atis. »

L'auteur ironise ensuite sur les ballets qui accompagnaient le sacrifice au dieu Mars :

TERPSICHORE

« Le dieu fut-il propice ?

HIPPODAMIE

« Eh ! comment aurait-il résisté aux agréments de la Fête que nous lui avons donnée ?

PIRITHOUS

(Sur l'Air : *Au Cap de Bonne Espérance*)

Dans le temple redoutable
Du puissant Dieu des combats
D'un Passepied très aimable
On a tricoté les pas...

« Il y a pourtant des pécores qui n'ont pas trouvé bon qu'on s'y soit pris si gaîment pour apaiser le courroux de Mars.

TERPSICHORE

Votre sacrifice enjoué a-t-il eu un bon succès ?

PIRITHOUS

Oh ! très bon. Dans le temps qu'un Officier général athénien achevait de danser un Rigaudon, l'Oracle a parlé... »

La dernière scène de la comédie se compose de musique et de danses. Presque tous les airs chantés ou dansés sont de Mouret. Terpsichore, (la Demoiselle Silvia), danse la Gigue du Prologue de l'opéra, tandis que le héros lui-même en chante une parodie adressée au Parterre. Terpsichore engage ensuite tous les personnages de l'Ambigu à chanter des Vaudevilles dont les airs, empruntés à différentes pièces du Théâtre Italien et composés par Mouret, finissent fort gaiement la comédie.

Lors de la reprise de l'opéra en 1734, une nouvelle parodie de *Pirithoüs* fut représentée au Théâtre de la Foire sous le titre *La Noce interrompue*. C'est une pantomime en trois actes, dont l'auteur est resté anonyme.

CHAPITRE IV

LES AMOURS DES DIEUX

Ballet Héroïque

Les sujets des différentes « Entrées » de ce Ballet, dû à la plume de Fuzelier, sont extraits des Fables d'Ovide.

Le Prologue (1) est, en quelque sorte, un hommage rendu au célèbre poète. On y voit une Fête célébrée en son honneur, conduite par une Princesse Scythe et un Guerrier Sarmate. Ils invitent tous les Amants des peuples du Nord à venir à cette fête, afin d'y célébrer la mémoire du poète ; les Plaisirs sont également conviés pour représenter les *Amours des Dieux*, chantés autrefois par la Muse galante d'Ovide.

La première Entrée du Ballet, *Neptune et Amymone*, dépeint les amours du dieu des mers et de la jeune Nymphe. Il se dégage de la première scène de cette Entrée une remarquable atmosphère poétique. La Nymphe Amymone, seule sur le rivage, s'adresse à la nature qui l'environne :

Solitude paisible
Cachez mes feux secrets, retenez les Echos ;
Et vous, calme profond qui régnez sur les flots
Passez dans mon cœur trop sensible.

Cet Air et la Ritournelle pour les flûtes et les violons qui l'encadre, sont empreints d'un profond sentiment de la nature ; ils dégagent la grandeur et la beauté que l'on peut éprouver en face d'une mer calme par un beau jour d'été ; fond de paysage sur lequel se détachent les accents pleins de tendresse de la jeune nymphe.

(1) Nous trouvons dans les *Elémens de Musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, de d'Alembert, chapitre *Des modes relatifs*, un exemple tiré du Prologue des *Amours des Dieux*. L'auteur cite une modulation du ton d'ut majeur à celui de mi mineur : « Au reste, quoique le mode mineur de *mi* soit moins relatif au mode majeur d'*ut* que celui de *la* (à cause de *fa* dièze en descendant la gamme), on ne laisse pas de passer quelquefois immédiatement de l'un à l'autre. On en voit un exemple (entre plusieurs autres) dans le Prologue des *Amours des Dieux* ; à cet endroit, *Ovide est l'objet de la fête*, qui est dans le mode mineur de *mi*, ce qui précède étant dans le mode majeur d'*ut*. »



A remarquer les frottements de seconde qui donnent une saveur particulière au dialogue des deux flûtes.

L'arrivée de Neptune est annoncée par une symphonie descriptive « la mer s'agite », et le ballet qui suit, pour les Tritons et les Néréides, est rempli d'airs charmants.

Les vers de Fuzelier sont fort inégaux ; on en rencontre cependant de délicieux auxquels la musique de Mouret s'adapte admirablement. Cet Air, par exemple, exquis de fraîcheur et de grâce, semble inspiré de Watteau, c'est un véritable « Embarquement pour Cythère » mis en musique ; il était chanté par la Demoiselle Minier en « Matelotte » :

Jeunes cœurs, quittez le rivage,
Embarquez-vous avec l'Amour.
Souvent il nous fait, dans l'orage,
Goûter les douceurs d'un beau jour.
Partez, qu'à vos vœux tout réponde,
Vous allez voir voler sur l'onde
Autant de Jeux que de Zéphirs :
N'allez pas consulter la Raison sur la route,
On s'égare quand on l'écoute :
Elle épouvante les Plaisirs.
Dans le Port du bonheur suprême
Si l'on veut arriver,
C'est dans les yeux de ce qu'on aime
Qu'il faut apprendre à le trouver.

Mouret écrivit sur ces vers la plus ravissante musique qui soit. La seconde Entrée, *Jupiter et Niobé*, est d'un caractère tout différent ; nous touchons ici au côté *héroïque* du Ballet, c'est-à-dire à la tragédie. La nymphe Calisto, abandonnée par Jupiter, se réfugie sans s'en douter dans le palais de sa rivale. Découvrant sa méprise, elle décide de se venger en livrant Niobé à la fureur de Phorcas, prétendant éconduit. Mais Jupiter accourt au secours de Niobé, fait éclater sa foudre, et disperse l'armée de Phorcas expirant. Toute la scène du combat est écrite dans un excellent mouvement,

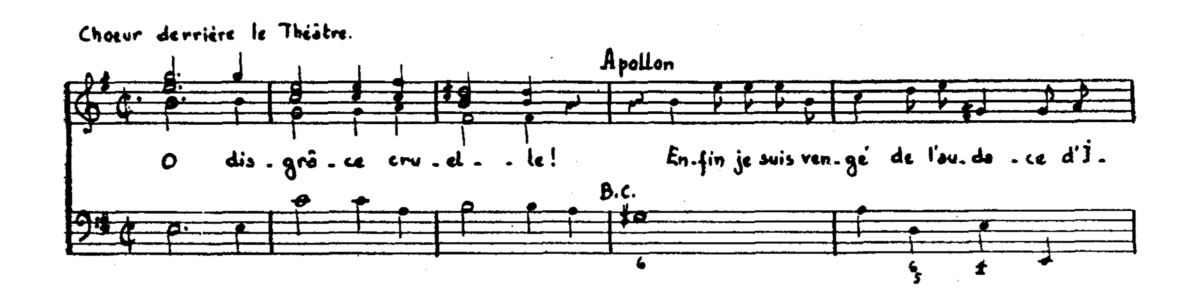
et Mouret put y déchaîner les trompettes et les timbales qu'il employait si volontiers. La Demoiselle Antier qui jouait le rôle de Niobé, se fit admirer tout particulièrement dans un Air avec accompagnement de trompettes « d'un goût nouveau et singulier » (1) qui plut infiniment, tandis que le Sieur Blondy dansa une Chaconne guerrière du plus bel effet, en exprimant par ses pas et ses attitudes « la joye et la fierté d'un Héros vainqueur. » (2) La musique de cette Chaconne fit grande impression sur l'auditoire par son éclat, et par le rôle important confié aux trompettes par le compositeur. Nous verrons plus loin que la critique du temps ne laissa pas échapper cette particularité nouvelle, qui fit paraître excessive l'audace de cette musique ! Après cette Chaconne guerrière, de dimensions imposantes, l'acte se termine sur une note gracieuse par un Menuet chanté :

« Que de lauriers nous donne la victoire »

suivi d'une Forlane au rythme caractéristique ; successivement chantée et dansée :

« Revenez, plaisirs tranquilles. »

Dans la troisième Entrée, *Apollon et Coronis*, nous assistons tout d'abord à un Divertissement pastoral lequel se termine dramatiquement. Apollon, exilé sur la terre par Jupiter, est devenu l'amant de la jeune bergère Coronis. Celle-ci, malgré qu'elle n'ignore rien des origines divines de son amant lui préfère secrètement le berger Iphis ; aussi, est-elle fort heureuse d'apprendre, par l'arrivée de Mercure, que Jupiter rappelle Apollon auprès de lui. Le berger Iphis commande alors la Fête qui doit présider à son hymen avec Coronis ; mais le divertissement est troublé soudain par Apollon qui, au moment de regagner l'Olympe, entend le concert : outré de l'infidélité de Coronis, il lance son javelot, et tue du même coup son rival et l'inconstante. Mais son geste cruel à peine accompli, Apollon désespéré exhale ses regrets dans un Air pour lequel Mouret sut trouver des accents réellement pathétiques. Le Sieur Tribou qui chantait le rôle d'Apollon, « finit par un Monologue pathétique rendu avec un feu qui touche et intéresse fort » (3). Ce Monologue est précédé des lamentations d'un Chœur dans la coulisse, coupé par le Récit d'Apollon, et le tout est d'un bel effet dramatique :



(1) *Mercure*, septembre 1727.

(2) Ibid.

(3) *Mercure*, septembre 1727.



Le divertissement pastoral de cette Entrée est peut-être un des meilleurs du genre qu'ait écrits Mouret. Relevons entre autres un Air de Coronis (soprano) avec accompagnement de flûte traversière :

De deux Amants heureux célébrez les transports,
Oiseaux, à leurs chansons, joignez votre ramage.

Puis une ravissante Musette pour une Bergère, avec hautbois obligé :

Dans nos bois, s'il coule des larmes

qui fut chantée par une jeune actrice nouvellement reçue à l'Opéra, la Demoiselle Carton, et qui lui valut un succès flatteur.

La quatrième Entrée *Ariane et Bacchus* s'ouvre par les lamentations d'Ariane, abandonnée sur le rivage désert de l'île de Naxos :

Reviens, parjure Amant ; si tu vois mes alarmes,
Pourras-tu refuser de me rendre ton cœur ?

Cet Air est précédé par une belle symphonie pour les flûtes et les cordes :





A la fin du Monologue d'Ariane, le décor du théâtre change, et de riants côteaux, chargés de vignes, font place au rivage désolé et aux sombres rochers. Une troupe de Bacchantes et de Satyres dansant et chantant envahit la scène, tandis que Bacchus lui-même console aisément la belle éplorée. La Fête de cette Entrée fut particulièrement goûtée du public, et certains Airs en devinrent vite populaires. Le Ballet des *Amours des Dieux*, par la diversité de ses Entrées et par sa fantaisie, était propre à inspirer le musicien ; Mouret tira du livret le meilleur parti possible. Il eut ici, une fois de plus, l'occasion d'affirmer ses dons dans les nombreux divertissements, principale attraction de ce Ballet, tout en gardant la possibilité d'y développer quelques scènes d'un caractère et d'une portée dramatiques contrastant d'heureuse façon avec le brillant éclat des fêtes.

C'est le dimanche 14 septembre 1727 que l'Académie Royale de Musique donna la première représentation des *Amours des Dieux*. « Cet ouvrage, rapporte le *Mercure*, a été reçu du Public avec une satisfaction générale et très marquée » (1). Les principaux interprètes de la création furent :

Prologue

La Prêtresse du Temple de l'Amour .... La Demoiselle Erremans
Le Chef des Sarmates.................. Le Sieur Chassé

NEPTUNE ET AMYMONE

Amymone.............................. La Demoiselle Pélissier
Neptune............................... Le Sieur Thévenard
Un Faune .... Le Sieur Tribou

Principaux danseurs :

La Demoiselle Camargo
Le Sieur Dumoulin
Le Sieur Laval

(1) *Mercure*, septembre 1727.

JUPITER ET NIOBÉ

Niobé	La Demoiselle Antier
Calisto................................	La Demoiselle Lambert
Phorcas................................	Le Sieur Chassé
Jupiter	Le Sieur Lemire

Principaux danseurs :

Les Sieurs Blondy et Maltaire
La Demoiselle Delisle

APOLLON ET CORONIS

Apollon	Le Sieur Tribou
Coronis................................	La Demoiselle Pélissier
Iphis................................	Le Sieur Dun
Ismène	La Demoiselle Julie

Principaux danseurs :

Mlles Prévost et Sallé, (1) le Sieur Dumoulin

ARIANE ET BACCHUS

Ariane	La Demoiselle Antier (2)
Bacchus	Le Sieur Thévenard
Une Bacchante	La Demoiselle Erremans

Principaux danseurs :

Ballet :

La Demoiselle Camargo (3).

Le *Journal de l'Opéra* ne donne pas de détail sur le nombre des représentations en septembre. Il nous indique une reprise en novembre pour donner les mardis, et le *Mercure* de décembre précise que l'on continue à jouer les mardis « le Balet des *Amours des Dieux* que le public voit encore avec plaisir. » (4). Il fut, par la suite, remis plusieurs fois à la scène, et remporta longtemps du succès.

Lors de la reprise du 18 juin 1737, la seconde Entrée *Jupiter et Niobé* fut supprimée du fait de la saison avancée : « On a été obligé de supprimer la seconde (Entrée) pour finir l'opéra de meilleure heure, et de donner ce temps à la promenade ; les Rôles ont été très bien remplis dans cette reprise » (5). Les représentations se poursuivent pendant les mois de juillet et août, toujours avec succès : « Le Ballet des *Amours*

(1) Mlle Sallé rentrait d'Angleterre où elle avait obtenu de brillants succès.

(2) « La Demoiselle Antier joue le rôle d'Ariane avec son intelligence et son goût ordinaire, et le Sieur Tevenart remplit celui de Bacchus avec grâce et dignité. » (*Mercure*, septembre 1727.)

(3) « La Demoiselle Camargo danse seule dans le Divertissement ; la finesse et la légèreté de ses pas ne laissent rien à désirer. » (*Mercure*, septembre 1727.)

(4) *Mercure*, décembre 1727.

(5) Ibid., juin 1737.

des Dieux se soutient toujours avec grand succès sur le Théâtre de l'Opéra ». Si le *Journal de l'Opéra* ne donne pas le nombre de représentations, le *Mercure*, par contre, indique la vingt-huitième représentation le 20 août.

Les 12 et 14 mai 1738, le Ballet des *Amours des Dieux* fut chanté au concert de la Reine à Versailles (1).

L'Académie Royale de Musique fit une nouvelle reprise de ce Ballet le 10 mars 1746, jusqu'à la clôture ; les représentations reprennent en mai (les 5, 12 et 26) avec des décors nouveaux et des costumes de Péronet, et continuent tout le mois de juin (2).

Le 7 décembre de la même année, pour la capitation des acteurs, on joue un spectacle composé du *Prologue des Amours des Dieux*, de *La Provençale*, d'*Amphion (Triomphe de l'Harmonie)* et de *Zélindor* (3). Le jeudi 12 janvier 1747, l'Académie donne un spectacle coupé, composé de l'Entrée *Apollon et Coronis*, de celle de *La Femme* des *Festes de Thalie* et *Zélindor*.

Troisième reprise intégrale des *Amours des Dieux* le mardi 16 août 1757. Jusqu'au 2 octobre, ce spectacle fait vingt et une représentations consécutives. (Quelques chiffres de recettes : 2184 livres, 3209 liv. 1926 livres) (4).

En novembre et décembre le spectacle est repris les jeudis. C'est en décembre de cette année 1757 que Sophie Arnould fit ses débuts sur la scène de l'Opéra dans un rôle secondaire des *Amours des Dieux*. En janvier 1758, le spectacle continue les jeudis et mardis, et fait encore ce mois-ci de 2569 à 3734 livres de recette. Dès le 31 janvier *La Provençale* fut ajoutée au spectacle auquel Sophie Arnould attirait déjà la foule (5). *Les Amours des Dieux* avaient atteint cinquante représentations depuis leur reprise (6).

L'Entrée *Apollon et Coronis* fit partie d'un spectacle intitulé *Fragments lyriques* qui comprenait les actes du *Feu* et de *La Terre* des *Eléments* de Destouches. Ce spectacle commença le 18 août 1767 et continua jusqu'à la fin d'octobre. (Vingt-trois représentations ; la recette atteint 3456 et 4033 livres) (7). En novembre, le spectacle prend le nom de *Fragments nouveaux* ; il se compose toujours de l'Entrée d'*Apollon et Coronis* avec *Théonis* et *Amphion*. Ces *Fragments* restent à l'affiche jusqu'à la fin de janvier 1768. Depuis le mois d'août, l'acte d'*Apollon et Coronis* a fait en tout cinquante quatre représentations.

D'après le texte des livrets du Ballet des *Amours des Dieux*, nous avons relevé deux exécutions en Province de deux Entrées de ce Ballet. La première de ces exécutions eut lieu à Amiens en 1735. Nous trouvons en effet le texte de la quatrième Entrée *Ariane et Bacchus* sous le titre de *Paroles du Concert d'Amiens* (8).

La seconde exécution eut lieu à l'Académie Royale de Musique de Lyon en mars 1739, où l'on donna la seconde Entrée du Ballet *Jupiter et Niobé* (9).

(1) *Mercure*, mai 1738, p. 1019.

(2) *Journal de l'Opéra*, tome IV.

(3) Ibid.

(4) Ibid., tome V.

(5) Sophie Arnould chantait le rôle de « La Provençale ».

(6) *Journal de l'Opéra*, tome V.

(7) Ibid.

(8) Imprimé à Amiens, chez Louis Godart, imprimeur du Roi, rue de Beau-Puits, 1735.

(9) *Jupiter et Niobé*, Lyon 1739 (non signalé par L. Vallas dans *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon*).

Le 6 mars 1765, un spectacle intitulé *Fragments* fut joué à Versailles devant Leurs Majestés ; il était composé du *Prologue* des *Amours des Dieux*, de l'acte de *l'Amour enjoué*, musique de Dauvergne, et de l'acte de *La Danse*, musique de Rameau (1).

Parodies ou Critiques

Le 1er mars 1728, le Théâtre Italien donnait une pièce importante *La Revue des Théâtres*, de Dominique et Romagnesi, qui, ainsi que son titre l'indique critiquait divers ouvrages de l'actualité théâtrale. Dans cette pièce, les auteurs expriment leur avis sur Mouret et sur *Les Amours des Dieux* en particulier :

L'AMANT PROTÉE (2) (en Crispin)

« ... Pour mon sujet, il est des plus neufs qui se fassent, et des moins embrouillés ; que dites-vous de mes Divertissements, de mes *tic, tic,* et de mes *oh* ! *oh* ! C'est ma foi dommage...

L'AMANT DÉGUISÉ

Que la musique en soit si bonne, n'est-ce pas ?

MOMUS

On dit effectivement qu'elle est charmante (3).

CRISPIN

La peste ! je le crois bien : elle est de l'auteur des *Amours des Dieux* ; vous connaissez ce ballet-là sans doute ?

MOMUS

Il me semble en avoir entendu murmurer quelque chose...

CRISPIN

Comment, diable ! Il n'y a pas d'opéra qui fasse plus de fracas que celui-là. Est-ce que vous ne vous remettez pas cette chaconne de Timballes et de Trompettes ? Il faut avouer que la musique est à son plus haut période, et j'espère qu'au premier jour nous n'entendrons plus que des Ritournelles à coups de canon.

L'AMANT DÉGUISÉ

Chose étrange, qu'il faille absolument de l'extraordinaire pour piquer le goût du Public (4).

(1) Paris, Ballard, 1765.

(2) Pièce en trois actes en vers de Romagnesi avec des Divertissements de Mouret. Théâtre Italien, 4 février 1728.

(3) Cette pièce n'eut pas de succès, mais par contre « la musique de cette fête et de deux autres est de M. Mouret ; elle a été fort applaudie ». (*Mercure*, février 1728.)

(4) *La Revue des Théâtres*, scène V. Théâtre Italien, tome VII.

Nous apprenons donc par là que Mouret était jugé par ses contemporains comme étant un musicien novateur et plein d'audace, dont les procédés d'orchestration frappaient singulièrement les auditeurs.

Une autre scène de cette même *Revue des Théâtres* prouve combien Mouret était estimé, et à quel point le Ballet des *Amours des Dieux* avait obtenu la faveur du public et des connaisseurs. Nous relevons ce qui suit dans la scène traditionnelle de la dispute entre l'Opéra et La Foire (1) :

La Foire

« ... Que ferai-je à présent de leurs pièces ?

Momus

Gardez-les bien soigneusement pour la Foire prochaine ; et surtout n'oubliez pas de donner la parodie des *Amours des Dieux.*

La Foire

Belle ressource ! s'il y avait eu quelque chose à faire, les Italiens s'en seraient emparés, mais ils n'ont pas osé y mordre.

Momus

C'est qu'il y a des ouvrages respectables qui ne craignent point qu'on les parodie (2).

Avant de l'être dans la *Revue des Théâtres,* les *Amours des Dieux* sont mentionnés dans une autre pièce, *l'Isle de la Folie* (3) représentée le 24 septembre 1727 à la Comédie italienne. A la scène VII, l'Equilibre s'explique avec Gulliver :

L'Equilibre

« ... C'est par mes heureux talents que l'Ordonnance de toutes choses est si bien distribuée par moy ; les spectacles fleurissent également et sont dans une noble émulation ; au *Philosophe marié,* j'oppose le *Berger d'Amphrise,* et *Les Petits Hommes* (4) aux *Amours des Dieux* ».

Certains airs des *Amours des Dieux* devinrent vite populaires et leurs textes souvent parodiés. C'est ainsi qu'en décembre 1727, on trouve des couplets parodiés des *Amours des Dieux* dans une pièce à succès jouée au Théâtre Italien, *Arlequin Roland* (5).

Un des airs le plus fréquemment parodié est celui pour une Bacchante de la quatrième Entrée du Ballet *Ariane et Bacchus* :

« Viens, fils de Vénus, viens dans ces beaux lieux, »

dont le rythme est caractéristique et la mélodie ravissante.

(1) Ibid., scène VIII.

(2) Voir aussi Cucuel : *La critique musicale dans les revues du XVIII[e] siècle. Année Musicale* 1912.

(3) Comédie de Dominique et Romagnesi, avec des Divertissements de Mouret.

(4) Comédie de Marivaux, représentée au Théâtre Français.

(5) Parodie de l'opéra de *Roland,* par Dominique et Romagnesi.



J.-J. MOURET. Partition manuscrite des *Amours des Dieux.*

Jupiter et Niobé. 2e Entrée. Calisto seule.

Jupiter et Niobé. 2e Entrée. Ariette pour Soprano, avec trompettes.

Paris, Bibliothèque de l'Opéra.

CHAPITRE V

LE TRIOMPHE DES SENS

Ballet Héroïque

Le 5 juin 1732, l'Académie Royale de Musique donna la première représentation du Ballet Héroïque *Le Triomphe des Sens*, sur un poème de Roy. Le titre et le sujet de ce Ballet peuvent paraître au moins singuliers. De même que pour *Les Amours des Dieux*, le sujet en est tiré des Fables d'Ovide. Le Prologue nous renseigne sur les cinq Entrées de ce Ballet. Nous y voyons l'assemblée des dieux, auprès desquels Vénus vient plaider en faveur des mortels assujettis aux infirmités de la vie et à la fatalité de la mort. Jupiter se refuse à leur donner l'immortalité qui les rendrait semblables aux dieux, mais il consent à leur donner « un usage agréable des sens », tout en craignant « qu'ils ne rendent ce don pernicieux par d'injustes caprices ». Dans le Divertissement qui termine le Prologue, les dieux témoignent de la part qu'ils prennent au bonheur des mortels par des danses et des chants.

A la première représentation, l'Académie ne mit en scène que les trois premières Entrées, *L'Odorat*, *Le Toucher* et *La Vue*. Les sujets de ces Entrées, d'un goût mythologique souvent douteux, n'arrivent pas toujours à nous persuader de « l'usage agréable des sens » que peuvent y trouver les mortels. Le public accueillit cependant ce Ballet avec faveur, et ne parut guère se formaliser du peu de rapport du texte avec la dénomination des Entrées. L'idée même de ce Ballet parut au contraire originale, et l'on était malheureusement trop habitué à la faiblesse des livrets d'opéras pour que le public et même les musiciens en parussent gênés. Nous savons cependant par le *Mercure* (1) que le public se montra surtout « très satisfait » de la musique.

La scène de la première Entrée, *L'Odorat*, se déroule dans les jardins des Rois de Babylone. Clytie, Reine de Babylone, se plaint de l'inconstance du Soleil, qui, après l'avoir quelque temps aimée, a porté son choix sur Leucotoë, sa sœur devenue ainsi sa rivale. Dès le début de la première scène, Clytie exhale sa plainte dans un Air tout d'abord tendre et gracieux :

Asile des Zéphirs, jardins délicieux,
Fleurs que le Dieu du Jour fait naître de ses pas
Vous répandez en vain une odeur vive et pure.

(1) *Mercure*, juin 1732, p. 1196.

Le début de cet Air, en ut majeur, se termine par une seconde partie en mineur dans laquelle les plaintes tout d'abord tendres de Clytie deviennent de plus en plus expressives, pour se terminer, en passant par de nombreuses modulations, en un paroxysme de désespoir :

« Ingrat, tu me jurais de vivre sous ma loi. »

A remarquer dans cet Air le dessin mélodique de la flûte, accompagnant la voix, et en doublant l'expression.

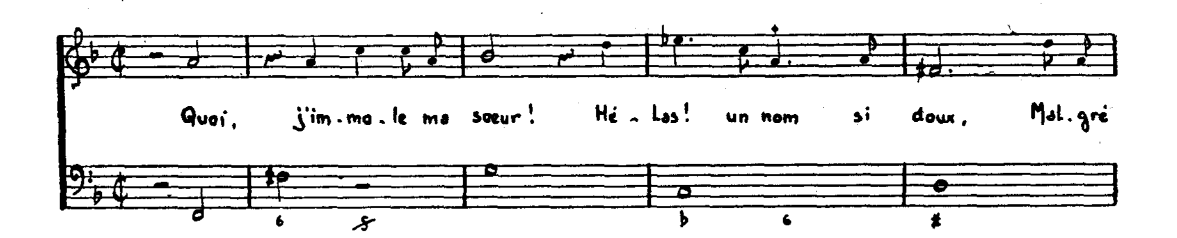
Enone, confidente de Clytie, révélant à celle-ci que le Soleil avait formé le dessein de rendre sa rivale immortelle, sa rage ne connaît plus de bornes : elle décide d'empoisonner sa sœur. Dans la scène suivante, entre Leucotoë et le Soleil, la princesse reproche à son Amant de la quitter si tôt, mais elle se console en apprenant que le Soleil va préparer son immortalité. Restée seule, elle exprime dans un *Monologue* «le désir empressé qu'elle a de revoir l'objet de son amour» (1). C'est un Air dans le style gracieux, accompagné des flûtes et des violons :

Hâte-toi dieu brillant, cher Maître de mon âme,
Reviens, ramène les Plaisirs (2).

La reine Clytie a ensuite avec sa sœur une scène de dissimulation et lui propose de la rejoindre au Temple, afin de s'y jurer mutuellement une amitié éternelle. A peine Leucotoë a-t-elle quitté la scène que Clytie donne libre cours à ses sentiments de haine et à sa soif de vengeance. Mouret, dans un Air très remarquable, a su rendre de façon tout à fait dramatique les différents états d'âme de la reine sur le point d'accomplir son forfait :

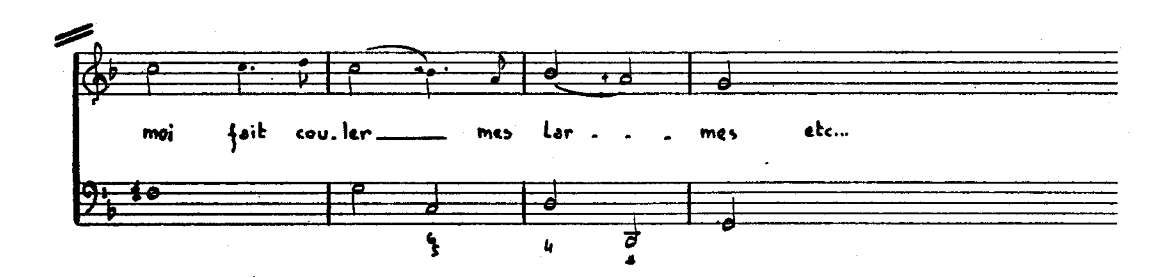
O vengeance, ô plaisir dont les dieux sont jaloux
En dépit de ces dieux, je vais goûter vos charmes

Cet Air est à rapprocher de l'Air de fureur de la magicienne Hermilis dans Pirithoüs ; son style est analogue ; cependant l'Air de Clytie est sensiblement plus développé, et le sentiment dramatique y est plus intense. Le Récitatif lent, qui coupe brusquement l'accès de rage, est du plus bel effet :



(1) *Mercure*, juin 1732.

(2) Scène IV.



Mais la colère et la jalousie renaissent bientôt, avec la reprise du début de l'Air « O vengeance », lequel est coupé à nouveau par un Récitatif adressé au Soleil :

Soleil, que fais-tu dans les Cieux ?

Pendant ce Récit, la scène qui se trouvait dans l'ombre s'illumine à la clarté renaissante du Soleil. Symphonie descriptive ; sur les mots « il descend », gamme descendante aux instruments, tandis qu'après les mots « j'aperçois la clarté renaissante », une petite gamme ascendante en triple croches des violons nous amène en pleine lumière.

Le Divertissement de cette Entrée est formé par les Heures, représentant la cour du Soleil revenu sur la terre. Ce ne sera qu'à la fin du Divertissement que le Soleil s'apercevra — trop tard — de l'absence de Leucotoë ; elle revient du Temple expirante pour mourir dans ses bras. Les premières mesures du Récit de Leucotoë expirante rappellent l'*Orfeo* de Monteverde :



Quant à l'immortalité promise pour elle par le Destin, elle se réduit à une métamorphose en l'arbre qui porte l'encens.

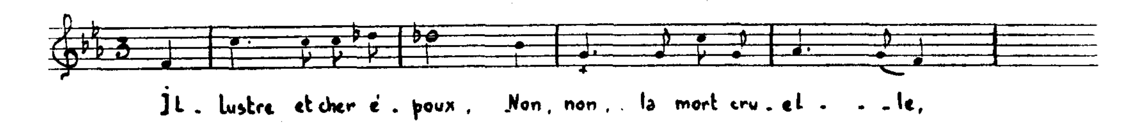
La donnée de la seconde Entrée *Le Toucher*, a un rapport encore plus lointain que la première avec son titre.

Laodamie, femme de Protésilas, se lamente dans le Temple de Proserpine devant la statue qu'elle a fait élever à la mémoire de son époux, mort à la guerre, et seul reste d'un amant si cher. La déesse, touchée de la fidélité de cette épouse exemplaire rend, à la fin, la vie à la statue. Les Ombres heureuses de la suite de Proserpine forment la Fête de cette Entrée.

L'on fit à Mouret une critique imprévue au sujet de cette seconde Entrée : on la trouva « très touchante, mais plus convenable à une Tragédie qu'à un Ballet » (1).

(1) *Mercure*, juin 1732.

La musique est effectivement par moments tout à fait digne d'une tragédie. Le texte d'ailleurs et la situation s'y prêtaient, et, n'oublions pas que *le Triomphe des Sens* portait le titre de « Ballet Héroïque », impliquant par là même des situations touchant au tragique. Nous nous trouvons dès la première scène en plein drame ; et, jusqu'au dénouement imprévu, les accents nobles ou désolés de Laodamie se feront entendre :



Les parties de récitatifs sont souvent très mouvementées ; par exemple, lorsque Loadamie s'adresse à Diomède lui rapportant l'épée du héros disparu :



A la scène IV, nouvel Air dans le style tragique, air en la mineur :

« O mort, dans les tourments qui dévorent notre âme. »

La seconde partie de cet Air, en Ré majeur, quitte la note tragique pour la note tendre. A la suite de cet Air, une symphonie descriptive représentant un bruit souterrain, annonce l'arrivée de Proserpine. La statue s'effondre, Laodamie s'évanouit : « Heureuse pâmoison ! écrit le *Mercure* dans son compte-rendu de la pièce, c'est dans ce même moment que Proserpine sort des Enfers avec Protésilas » (1).

Le Divertissement final pour les Ombres heureuses contient des airs gracieux ou tendres, légers ou mélancoliques, entr'autres une très belle *Sarabande* en fa mineur.

La troisième Entrée *La Vue* est, de beaucoup, la plus réussie des cinq Entrées de ce ballet. Elle obtint le succès le plus marqué et le plus durable, et fut remise à la scène plusieurs fois par la suite. « Cet acte a paru un des plus piquants qu'on ait vus dans ce genre ; on aurait souhaité que tous ceux qui forment ce nouveau Ballet fussent sur le même ton (2) ».

(1) *Mercure*, juin 1732.

(2) Ibid.

Le Théâtre représente une vaste campagne, bornée par des côteaux fleuris. L'auteur du poème nous avertit que le sujet de cette Entrée « est une fiction hasardée, mais cependant fondée sur la nature à l'exemple des Fables d'Ovide (1) ». « Les couleurs, continue-t-il, font l'objet et le plaisir de la vue. Iris est caractérisée par elles... L'Amour, en ouvrant les yeux, donne ses premiers regards à Iris (2). »

L'Amour et Zéphire, personnifiés par les Demoiselles Le Maure et Petitpas exposent le sujet, et ces deux actrices soulevèrent dans cette scène l'enthousiasme des spectateurs : « Jamais exposition de Pièce n'a été si généralement applaudie ; les deux voix qui la font sont des plus belles qu'on puisse entendre ; la première n'eut jamais tant d'éclat, et l'autre a l'avantage de se soutenir à côté de son inimitable concurrente et de partager les suffrages avec elle (3). » Ce que le *Mercure* omet d'ajouter, c'est que la musique de cette Entrée est parfaitement réussie, et que les Demoiselles Le Maure et Petitpas durent leur succès aux airs charmants composés pour elles par Mouret. L'Amour à la scène II, chante un « Monologue » dans le style gracieux, dans lequel il expose les sentiments de son cœur :

« Enchantez mes regards, objets délicieux »,

s'adressant successivement aux fleurs, aux ruisseaux, aux oiseaux. L'accompagnement, pour les cordes auxquelles se joignent bientôt les petites flûtes, imitant le ramage des oiseaux, est de la pure musique descriptive. Cet Air valut à la Demoiselle Le Maure un succès sans précédent : « Le triomphe de cette première (la Demoiselle Le Maure) est complet ; il semble que le Public n'ait des yeux et des oreilles que pour elle (4). »

Le Divertissement, formé par la cour de Flore, est dans le goût le plus riant ; les airs chantés ou dansés sont tous plus attrayants les uns que les autres. Notons en particulier, dans la scène dite des « Regards », un air chanté par une Bergère :

« Les regards sont les premiers traits
Du charmant vainqueur de Cythère. »

suivi d'un « Pas de quatre ». Mentionnons encore, parmi tant d'autres, un air plein de fraîcheur chanté par Zéphire :

« Jouissez après l'orage
De l'éclat d'un si beau jour. »

Le 8 juillet, l'Académie qui continuait avec succès les représentations du *Ballet des Sens*, supprima l'Entrée du *Toucher* pour la remplacer par une nouvelle Entrée, celle de *L'Ouïe*. Celle-ci fut accueillie favorablement par le public. Le sujet en est assez évocateur pour donner matière à l'inspiration du musicien. L'action se passe dans « l'Isle des Syrènes ». Les Grecs ont abordé sur le rivage de l'île enchantée et Orphée presse Ulysse de fuir afin de s'arracher aux pièges tendus aux mortels par les Sirènes. Mais Ulysse tient à vaincre ces monstres dangereux et envoie Orphée rassurer les Grecs. La voix mélodieuse de la Reine des Sirènes se fait entendre ;

(1) Livret du *Ballet des Sens*, Bibliothèque Nationale.

(2) Ibid.

(3) *Mercure*, juin 1732.

(4) Ibid.

elle aime Ulysse et le supplie de fuir pour échapper au supplice qui l'attend inévitablement. Elle consent à le suivre, et s'engage à préparer leur fuite. Les Sirènes apparaissent alors pour enchanter et endormir Ulysse et forment le Divertissement. Mais Orphée revient, et après avoir, par ses chants, rompu le charme des sirènes, il fait enlever et transporter Ulysse endormi sur son vaisseau ; les Grecs lèvent l'ancre, et lorsque la Reine reparaît, elle voit s'éloigner leurs vaisseaux. Désespérée, elle se précipite dans les flots.

A la scène IV, l'Air dans lequel la Reine des Sirènes découvre son amour pour Ulysse est à retenir ; c'est un « air Tendre » extrêmement expressif :



Remarquer l'accord expressif de neuvième de la seconde mesure, bientôt suivi de deux accords de septièmes, non moins expressifs.

Le principal attrait de cette Entrée réside dans le Divertissement représentant les Sirènes enchantant Ulysse. Mouret y dépensa ses plus tendres et ses plus gracieux accents. L'acte se termine par le Récit tragique de la Reine abandonnée :

« Il me fuit ! et pour lui mon lâche cœur soupire...
. . . .
Ah ! de mes tristes jours éloignez le flambeau,
Rapides flots, servez-moi de tombeau. »

L'actrice, la Demoiselle Pélissier, qui chantait le rôle de la Reine, se précipitait dans les flots avec une grâce telle, qu'elle donna lieu à ce madrigal :

Pélissier, flatteuse Sirène,
Non, jamais au Théâtre on n'a mieux exprimé
Le plaisir, la douleur, la tendresse et la haine ;
En toi, jusqu'à la mort, tout paraît animé ;

On dirait à te voir, dans les flots de Neptune,
T'élancer, voler au trépas,
Qu'un Triton, à bonne fortune,
Va te recevoir dans ses bras.

A côté de la Demoiselle Pélissier, le Sieur Chassé, par la beauté de son chant se distingua particulièrement dans cette Entrée dans le rôle d'Ulysse. Le 14 août, l'Académie supprima l'Entrée de *La Vue* pour lui substituer celle du *Goût*, qui n'avait pas encore été mise à la scène.

Erigone, fille de Jupiter, hésite sur le choix d'un époux dont doit dépendre son sort et celui de ses sujets. Secondé par Jupiter, Bacchus obtient la préférence sur

ses rivaux. Dans un décor de treilles, de pampres et de raisins, la suite de Bacchus formera le Divertissement de cette nouvelle Entrée, dont les airs et les danses sont, comme il convient, rythmés et gais. Signalons, entre beaucoup d'autres, une délicieuse « Forlane », ainsi qu'un charmant duo pour deux soprani :

« Avec les Ris
L'enfant de Cypris
Donne à Bacchus l'art de plaire. »

Les principaux interprètes, lors de la création du *Triomphe des Sens* le 5 juin 1732, furent :

Prologue

Vénus	La Demoiselle Erremans
Jupiter	Le Sieur Chassé

L'ODORAT

Leucotoë	La Demoiselle Le Maure
Clytie	La Demoiselle Antier
Le Soleil	Le Sieur Tribou

LE TOUCHER

Laodamie	La Demoiselle Pélissier
Proserpine	La Demoiselle Julie
Protésilas	Le Sieur Tribou
Diomède	Le Sieur Chassé

LA VUE

L'Amour	La Demoiselle Le Maure
Zéphire	La Demoiselle Petitpas
Iris	La Demoiselle Erremans
Aquilon	Le Sieur Dun

Ballet

Les Demoiselles Camargo et Mariette
Les Sieurs Laval et Dumoulin.

Entrée ajoutée le mardi 8 juillet :

L'OUIE

La Reine des Syrènes	La Demoiselle Pélissier
Leucosie	La Demoiselle Erremans
Parthénope	La Demoiselle Minier
Orphée	Le Sieur Dumast
Ulysse	Le Sieur Chassé

Ballet : La Demoiselle Sallé.

Entrée ajoutée le jeudi 14 août :

LE GOUT

Erigone	La Demoiselle Antier
Céphise	La Demoiselle Petitpas
Bacchus	Le Sieur Tribou

Ballet :

Les Demoiselles Camargo et Mariette
Les Sieurs Dupré, Maltayre et Javilliers.

Les 24 et 29 septembre 1732, le Prologue et les trois premières Entrées du *Ballet des Sens* furent exécutés au Concert de la Reine à Fontainebleau. Le 4 octobre, on donna les deux dernières Entrées du même Ballet « lequel, rapporte le *Mercure*, a fait autant de plaisir à la Cour qu'il en avait fait sur le Théâtre de Paris (1) ». Les principaux rôles furent chantés par les Demoiselles Courvasier, Duhamel et Pitron, de la Musique du Roi, et par la Demoiselle Petitpas qui chanta le rôle de l'Amour « avec applaudissements. »

Le 13 mai 1734, l'acte de *La Vue* fut joué avec *Omphale*, lors d'une représentation extraordinaire, donnée pour la capitation des acteurs. Les Demoiselles Le Maure et Petitpas y triomphèrent à nouveau dans les rôles de l'Amour et de Zéphire (2).

L'Académie Royale de Musique remit à la scène le *Ballet des Sens* le 17 mai 1740 (3). *Le Mercure* du 31 ami 1740 relève le succès des représentations et cite les principaux acteurs : les Demoiselles Julie, Fel et Bourbonnais ; les Sieurs Le Page et Bérard. « La Demoiselle Le Maure chante toujours le rôle de l'Amour d'une manière aussi inimitable que ravissante : ravissement que M. de Boissi a exprimé en ces termes, en sortant de l'Opéra :

« Je viens d'entendre enfin cette chanteuse unique, (4)
Qui pousse jusqu'aux cieux sa voix sans la forcer,
Qui ne connaît d'autre art que l'art de prononcer,
Et qui n'a que le cœur pour Maître de Musique. »

Le 20 juin, le spectacle fut donné à la Cour avec les artistes de l'Opéra. Le 17 juillet, dernière représentation à l'Académie qui ne reprendra ce spectacle que le 17 novembre, avec Entrées pantomines de Rinaldi Fossano et sa femme (5).

Troisième reprise du *Ballet des Sens* à l'Académie Royale de Musique le mardi 27 avril 1751. En Avril, mai et juin, seize représentations consécutives. (Quelques chiffres de recette : 2.000 livres, 2.590 livres, 3.635 livres, etc.) (6).

(1) *Mercure*, octobre 1732, p. 2281.

(2) Ibid., mai 1734, p. 959.

(3) Parfaict note une reprise du *Ballet des Sens*, le 17 mars ; c'est sans doute une erreur, car le *Mercure* d'avril 1740, annonce que « on prépare le *Ballet des Sens* pour être remis incessamment. »

(4) *Mercure*, 31 mai 1740.

(5) *Journal de l'Opéra*, tome IV.

(6) Ibid., tome V.

Principaux acteurs :

Première Entrée

Mlles Coupée et Romainville
M. Jelyotte

Deuxième Entrée

Mlle Chevalier
MM. Chassé et Poirier

Troisième Entrée

Mlles Fel, Coupée et Romainville
M. Person (1).

En juillet et août 1770, le Monologue de l'acte de *La Vue* fut chanté dans un spectacle composé de *Fragments.* (Prologue des *Indes Galantes, Les caractères de la Folie* (Hyclas et Zélie), acte de la Danse des *Fêtes d'Hébé.*) Ce spectacle fait vingt-trois représentations.

L'acte de *La Vue* du *Ballet des Sens* fut représenté sur le Théâtre des Petits Appartements à Versailles le 28 mars 1748, avec le Ballet d'*Erigone* et le Prologue des *Festes Grecques et Romaines.* Cette Entrée de *La Vue* obtint un grand succès et fut répétée sur ce même théâtre lors d'un autre spectacle qui comprenait le Ballet d'*Aeglé* et l'acte de *Cléopâtre* (2). L'acte de *La Vue* fut interprété à Versailles lors de ces représentations par :

Mme la Marquise de Pompadour	L'Amour
Mme de Marchais	Zéphire
Mme Trusson	Iris
M. le Marquis de La Salle	Aquilon

M. le Marquis de Courtanvaux dansait en Berger dans le Ballet, et l'on remarquait parmi les exécutants professionnels de l'orchestre le Prince de Dombes, fils de la Duchesse du Maine, qui jouait le basson, M. de Dampierre et le Marquis de Sourches jouant les deux violes (3). Ces représentations furent précédées d'un Prologue chanté par M. le Marquis de La Salle qui représentait Apollon, et dans la Fête de l'acte de *La Vue* un des suivants de Flore chanta une Cantatille adressée à Mme la Marquise de Pompadour, sur des paroles de Roy et musique de Colin de Blamont. Les danses étaient de la composition du Sieur Dehesse ; les habits faits sur les dessins de Peronnet et les décorations peintes par le Sieur Perot.

Ce même acte de *La Vue* fut encore représenté le mercredi 2 mars 1763 devant leurs Majestés à Versailles (4).

(1) Livret, édition de 1751, Veuve Delormel et fils.

(2) Recueil des Comédies et Ballets représentés sur le Théâtre des Petits Appartements pendant l'hiver 1747-1748.

(3) Orchestre composé d'un clavecin, quatre violoncelles, deux bassons, deux violes, deux flûtes, un hautbois, quatre premiers dessus de violon, quatre seconds dessus de violon.

(4) Recueil des Spectacles donnés devant leurs Majestés à Versailles.

Acteurs :

L'Amour	La Demoiselle Larrivée
Zéphire	La Demoiselle Laruette
Iris	La Demoiselle Dubois, l'aînée
Aquilon	Le Sieur Larrivée

Enfin, le jeudi 18 octobre 1770, l'acte de *La Vue* fut joué devant leurs Majestés à Fontainebleau (1). Les Demoiselles Sophie Arnould, Rosalie, Dubois l'aînée y brillèrent et l'on remarquait dans le Ballet des danseurs célèbres tels que Vestris et la Demoiselle Guimard. En Province, le concert de l'Académie des Beaux-Arts à Lyon fait exécuter en 1735 *Le Triomphe des Sens*, et en 1739, ce même Ballet est représenté sur la scène de l'Opéra de Lyon (2).

Critiques et parodies

La critique du *Ballet des Sens* est représentée par une pièce de Fuzelier, *Le Procès des Sens*, jouée le lundi 16 juin 1732 par les Comédiens français. L'auteur retoucha et amplifia sa comédie après l'adjonction des nouvelles Entrées du Ballet à l'Opéra.

Le Mercure écrit que cette comédie « est une forme de critique nouvelle, risquée heureusement sur un Théâtre qui n'avait encore rien donné dans ce goût-là... Les Sens, personnifiés sur la Scène Française, font de courtes et justes analyses des Entrées qu'on leur a assignées sur la Scène Lyrique » (3). Jusqu'ici, en effet, ce genre de critique avait été réservée au Théâtre Italien.

Fuzelier, dans *Le Procès des Sens*, résente *L'Amour* en Juge ; *Le Bon Sens* vêtu en Gaulois ; *La Vue* tenant une lunette d'approche ; *L'Ouïe* tenant un porte-voix ; *L'Odorat* couvert de fleurs ; *Le Goût* en cuisinier ; *Le Toucher* en Bourgeois.

Dès la première scène, l'Amour demande au Goût quelle est la cause du Procès des Sens :

L'Amour

...et dites-moi la cause
Du Procès des Sens ?

Le Gout

Rien, un rien nous indispose.
L'Opéra nous a mis tous cinq dans ses caquets...

L'Amour

N'y suis-je pas aussi, moi ?

Le Gout

Vraiment, on dit même
Que chez lui vous avez, par un Arrêt suprême
Terminé le Procès qui vers vous me conduit,

(1) Recueil des Fêtes et spectacles donnés devant Sa Majesté à Versailles, à Choisy et à Fontainebleau pendant l'année 1770, tome I.
(2) L. Vallas : *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon.*
(3) *Mercure*, juin 1732.

Et qu'en lorgnant *Iris*, sur sa brillante nue
Vous vous êtes d'abord déclaré pour la *Vue* ?

L'AMOUR

Peut-on être si mal instruit ?
Non, jamais l'Opéra ne fut une contrée
Soumise au véritable Amour.

....

On ne fait jamais rien dans ce lieu pour ma gloire
Quoi qu'on l'y chante chaque jour.
L'Amour (1) dont vous parlez, il est vrai, charme et touche
Par l'éclat de sa voix ; on en vante les sons ;
On applaudit son jeu, son air et ses façons ;
Cependant les Arrêts qui sortent de sa bouche
Quoique bien prononcés, ne sont que des chansons.
Poursuivez.

LE GOUT

Je poursuis. En pointes joliettes
L'Opéra donc s'est épuisé pour nous ;
Il nous fait ramager du léger et du doux,
Des Cantatilles, des Brunettes,
Et pour nous achever, il nous brise les reins
En nous faisant sauter des Tambourins,
Et dandiner sur des Musettes.

....

...Seigneur Amour, voilà
Comme tous cinq on nous balotte.

L'AMOUR

Tous cinq ? calcules bien ; qui de cinq ôte deux,
Reste trois. En été ce nombre est plus heureux ;
On le croyait du moins. Croyance évanouie !

LE GOUT

Vous voulez badiner sur *le Goût* et *l'Ouïe*,
Qu'on avait retranché dans le nouveau Ballet.

L'AMOUR

C'était au fond un travers fort complet ;
Et je trouvais assez comique,
Qu'on eut, en réformant un ouvrage harmonique,
Commencé l'abattis par le retranchement
D'un Acte voué nommément
Au triomphe de la Musique.
La faute est réparée, et fort heureusement (2)

(1) La Demoiselle Le Maure qui chantait le rôle de l'Amour.

(2) On avait d'abord représenté les Entrées de *l'Odorat*, *le Toucher* et *la Vue* ; puis on supprima *le Toucher* pour y substituer *l'Ouïe ;* enfin on supprima *l'Odorat* pour donner ensemble *l'Ouïe*, *le Goût* et *la Vue*.

LE GOUT

C'est là le second balottage.
L'Odorat, le Toucher et *la Vue* en trio
Se montrèrent d'abord ; sur deux on fit Haro :
Le dernier seul obtint unanime suffrage ;
Restait l'*Ouïe* et moi : moi l'on m'avait gardé
Sûrement pour la bonne bouche.

A la scène V, l'Amour reproche au librettiste d'avoir, dans l'Acte de l'*Ouïe*, donné une version contraire à la légende qui voulait que le subtil Ulysse ait échappé au pouvoir des sirènes en bourrant d'étoupe les oreilles de ses compagnons, et en se faisant lui-même attacher au mât de son navire :

L'AMOUR

....
Mais si, dans son chemin, il eut trouvé l'espèce
Des Sirènes de l'Opéra,
Elles auraient dérouté sa finesse ;
C'est ce que l'on voit aujourd'hui
Dans le Ballet Anti-mythologique :
Le cœur d'Ulysse est pris par la Musique,
Et l'on fait, en chantant, tout ce qu'on veut de lui.

Les Sens viennent alternativement plaider leur cause respective devant le Tribunal de l'Amour. Au plus fort de la dispute arrive le *Sens Commun* : « Le Public a trouvé qu'il parle comme il doit parler. Décision très glorieuse pour l'Auteur (1). »

LE GOUT *(au Sens Commun, Scène VII)*

A propos, sçavez-vous comme on nous accommode
A l'Opéra ?

LE SENS COMMUN

J'ai vu les lugubres Portraits
Qu'il fait des Sens ? Il y suit sa méthode
De ne me consulter jamais.

Le Bon Sens quitte la scène sur ces mots :

Mais songez qu'au Bon Sens il reste un bon ami
Qu'ici l'on ne doit point respecter à demi,
Et qui ne vous hait pas.

L'AMOUR

Quel est-il ?

(1) *Mercure*, juin 1732.

Le Parterre.

Le 28 juillet 1732, à la Foire Saint-Laurent, l'Opéra-Comique donne une pièce en un acte d'un auteur anonyme, intitulée *La Réconciliation des Sens ou L'Instinct et la Nature* (1). Cette pièce est une parodie à la fois du *Ballet des Sens* et du *Procès des Sens*. La Nature « rend compte des soins qu'elle se donne pour la Réconciliation des Sens » (2). Elle demande à un petit Amour lequel il préfère des « deux Amours » alors à la mode ; ces deux Amours qui faisaient courir tout Paris à l'Opéra et au Théâtre Français, les Demoiselles Le Maure et Dangerville :

L'Amour (Sur l'Air : *Deux beaux yeux n'ont qu'à paraître*)

Bon, moy, j'entends tous les jours
Cent Discours
Sur ces deux aimables Amours.
Sans me sembler fort téméraire
Sur leur mérite on ne peut rien régler,
Car l'un n'a qu'à chanter pour plaire,
Et l'autre n'a qu'à parler.

Dans ce petit acte qui sert de Prologue au spectacle de l'Opéra-Comique, on voit encore l'Opinion qui vient féliciter la Nature de la réconciliation des Sens qu'elle projette La Nature congédie fort honnêtement l'Opinion qui doit céder la place à l'Instinct. La scène se termine par un ballet composé des Sens et de leur suite.

Le 27 septembre 1732, l'Opéra-Comique représente une nouvelle pièce à succès contenant de nouvelles allusions au *Ballet des Sens*. Cette pièce a pour titre *L'Allure* (3). A la première scène, la Mode interroge le Goût qui paraît triste. Celui-ci se plaint d'avoir reçu un affront à Paris dans le *Ballet des Sens* :

Hélas ! en plein Parterre
Le Goût s'est vu, ma chère,
Siffler à l'Opéra.

La Mode lui dit qu'il n'a plus guère de chance d'être suivi à Paris où il est remplacé par une fille bâtarde du Caprice, nommée l'Allure :

« Partout l'Allure est nécessaire :
Une vieille veut-elle plaire ?
L'Allure vient à son secours... »

Le Goût, piqué, prend congé de Paris dont il n'est pas content. On chante une parodie du délicieux Menuet chanté par une sirène dans le *Ballet des Sens* (Entrée de *l'Ouïe*) « De l'Amour tout subit les lois ». Ici, c'est une jeune et jolie femme, mariée à un vieux barbon qui chante ce couplet parodié :

(1) *Dictionnaire dramatique*, tome III, p. 16.
(2) *Mercure*, août 1732.
(3) *Mercure*, septembre 1732.

D'un époux je subis les lois,
Si l'Amour en eût fait le choix
Cet époux aurait l'art de plaire...
Je maudis mon sort mille fois ;
Si l'Hymen a tant de rigueurs
Pourquoi donc force-t-on nos cœurs
A donner à ce dieu sévère
La plus belle des fleurs ?

On trouve encore une critique du *Ballet des Sens* dans une pièce de Lesage et d'Orneval, *Les Désespérés*, représentée en 1732, au Théâtre de la Foire :

M. FRONTIGNAN

Mais apprenez, mon Poulet,
Comment va le nouveau Ballet ?

M. DELARÉ (*Air* : Sens-dessus-dessous) (1)

Il est déjà sur la litière
Sens-dessus-dessous
Sens-devant-derrière ;
Et ses *Sens*, par malheur, sont tous
Sens-devant-derrière
Sens-dessus-dessous.

M. FRONTIGNAN (*Air* : Vaudeville du Nouveau-Monde)

Comment donc ? A ce que je vois
Il est bien mal dans son harnois.

M. DELARÉ

Il est comme une Statue :
Le *Goût*, le *Toucher*, l'*Odorat*
Chez lui sont en mauvais état ;
Il n'a rien de bon que la *Vue*.

M. FRONTIGNAN

Quoi ? le *Toucher* ! Certes cela m'étonne,
C'est grand dommage, il avait la main bonne.

M. DELARÉ

Si vous voyiez ce pauvre Ballet, il vous ferait pitié ! Il chante sans cesse d'un ton lamentable :

J'ai perdu l'appétit ! O douleur sans pareille...

(1) Cet air est de Mouret ; c'est le *Mineur* du *Vaudeville* dans une comédie de Boissy, *La Critique*, représentée au Théâtre Italien en février 1732. L'air en question devint populaire. (Voir annexe des Vaudevilles.)

CHAPITRE VI

LES GRACES

Pastorale Héroïque

La dernière œuvre que Mouret écrivit pour le théâtre lyrique est la Pastorale Héroïque *Les Grâces*, représentée sur la scène de l'Académie Royale de Musique le 5 mai 1735.

Ce nouveau Ballet ne fut guère accueilli de façon favorable et n'eut que douze représentations. Il se compose de trois Entrées : *la Grâce Ingénue, la Grâce Mélancolique* et *la Grâce Enjouée.*

Le poème ne put vraiment faire illusion et sa faiblesse passer inaperçue ; le peu d'intérêt de la pièce provoqua sa chute. Après cet échec, l'auteur du livret, le poète Roy (1) retoucha sensiblement son texte et en fit une seconde version. Celle-ci ne fut remise à la scène qu'en 1744, après la mort de Mouret. Dans cette seconde version, la première Entrée est entièrement nouvelle et prend le nom de *l'Innocence ;* la seconde Entrée, retouchée, prend le nom de *la Délicatesse ;* enfin, la troisième ne change que de titre et prend celui de *l'Enjouement.* Cependant, malgré ces changements, le *Ballet des Grâces* ne fut guère mieux accueilli en 1744 que lors de sa création.

Dans le Prologue, dont l'action se déroule dans un temple consacré à Hélène sous le nom de « Vénus l'Etrangère », « la Grande Prêtresse prie Hélène de joindre au don de la beauté le bonheur de plaire ». L'Amour descend alors des cieux et « fait entendre que les Grâces doivent accompagner la beauté, si l'on veut plaire ».

Le caractère de *l'Ingénue,* dans la première Entrée, est traité avec la plus parfaite platitude. Théophile, empereur d'Orient, a décidé de choisir pour femme et impératrice, l'une de ses sujettes : d'où compétition parmi les jeunes beautés du pays. L'empereur a fixé son choix sur la jeune Théodore (l'Ingénue) qu'il aime en secret et à laquelle il tend divers pièges, afin d'être sûr de son cœur. La jeune fille, dans l'ignorance de la véritable identité de celui qu'elle aime, éclate contre lui et se déclare prête à le quitter lorsqu'il pousse la feinte jusqu'à lui souhaiter d'être impératrice : enfin persuadé de la constance et du véritable amour de Théodore, l'empereur révèle

(1) « M. Roy a cueilli tant de lauriers jusqu'ici, que le sort de son dernier ouvrage doit peu l'humilier. Tous ceux qui travaillent pour le Théâtre lyrique sont sujets à ces disgrâces : la fréquence des chutes en diminue le déshonneur. » *Observations sur les écrits modernes,* tome I, p. 238.

son identité, et les Peuples célèbrent dans le Ballet l'heureux choix de leur maître et empereur.

Deux Airs pour voix d'hommes sont à signaler dans cette Entrée. Le premier (Air d'Iphis baryton) figure dans les deux éditions : (1)

« Jeune Beauté, régnez sur un auguste Maître... »

C'est un air gracieux, avec une seconde partie plus vive, dans le style de l'air de bravoure.

Le second air (pour Basse) ne figure que dans l'édition de 1744 :

« Parais, cher Objet que j'adore... »

C'est un air tendre et très expressif. Le Divertissement final, texte et musique, est semblable dans les deux versions.

L'action de la seconde Entrée, *La Mélancolique* (première version), *La Délicatesse* (seconde version) a pour théâtre le temple de Bacchus. Agariste, fille du grand Prêtre, doit sa mélancolie à la prétendue inconstance de son amant. Celui-ci n'a pas de peine à se justifier et rendra à la jeune fille sa joie native, empoisonnée par de vains soupçons. L'hymen de ces tendres amants est célébré par un Ballet auquel préside la Volupté. Ce Ballet fut jugé « le plus beau et le plus flatteur qui soit dans aucune des Entrées, quoique les autres ayent de grands agréments » (2). L'opposition des caractères de la mélancolique Agariste et de sa confidente Doris a permis à Mouret d'heureux contrastes. Le caractère de la Mélancolique est particulièrement bien exprimé dans un Air avec accompagnement de flûte et violons :

L'Amour se nourrit de pleurs,
Rêveur, inquiet, solitaire (3)

Quant au caractère de Doris, il est composé dans un esprit très proche de celui des soubrettes de la Comédie Italienne, léger et moqueur. A la scène II, par exemple, Doris se moque de sa compagne, et des pleurs qu'elle verse quant à une problématique infidélité de son amant :



D'un amour tendre et parfait
On a perdu l'habitude,
On ne fait plus son étude
De fixer un seul Objet.

(1) Editions de 1735 et de 1744.

(2) *Mercure*, mai 1735.

(3) Version de 1744.

Le Divertissement est le même dans les deux versions. Celle de 1744 se termine par un chœur. Ce Divertissement présidé par la Volupté et dansé par des Sybarites, est incontestablement le mieux venu des trois Entrées ; on y relève plusieurs airs charmants, dont trois Airs chantés par une Sybarite ; le troisième, une Gavotte est d'un caractère tout à fait populaire.

Dans son ensemble, la dernière Entrée est de beaucoup la meilleure des trois. Les auteurs, en fait, n'y changèrent que le titre, *l'Enjouée* (1735), *l'Enjouement* (1744).

Dercylis, esclave Tyrinthienne, ouvre la scène par un Monologue qui peint son enjouement naturel ; puis, dans une scène vive et rapide avec sa compagne Mysis, non moins enjouée qu'elle, les deux jeunes filles se déclarent ennemies de l'amour. Elles chantent un duo charmant et animé :

Redoublons notre allégresse
En l'inspirant à tous les cœurs.

Mais Dercylis, demeurée seule, est bien obligée de s'avouer l'amour que lui inspire Valère, noble chevalier Romain. L'air qu'elle chante alors forme un heureux contraste par quelques accents dramatiques et son expression avec ceux des scènes précédentes :

« Fuis, redoutable Amour, emporte loin de moi
Tes charmes séduisants, tes dangeureuses flammes. »

Valère paraît et déclare à la jeune esclave l'amour qu'il ressent pour elle ; elle ne veut rien entendre et le quitte pour se rendre à une fête donnée en l'honneur de Vénus. Au cours de cette fête, grâce à un miracle dû à la faveur de la déesse, Dercylis recouvre la liberté. Libre, la jeune fille consent à épouser Valère.

Les principaux interprètes de la création du *Ballet des Grâces* en 1735 furent :

Prologue

La Prêtresse	La Demoiselle Erremans
L'Amour	La Demoiselle Fel

L'INGÉNUE

Théodore	La Demoiselle Petitpas
Eudoxe	La Demoiselle Antier
Théophile	Le Sieur Chassé
Léonce	Le Sieur Jélyotte

LA MÉLANCOLIQUE

Agariste	La Demoiselle Erremans
Smindiride	Le Sieur Tribou
Le Grand Prêtre	Le Sieur Chassé

L'ENJOUÉE

Dercylis	La Demoiselle Pélissier
Mysis	La Demoiselle Petitpas
Valère	Le Sieur Chassé

Les principaux protagonistes du Ballet étaient la Demoiselle Mariette, les Sieurs Javillier, Dumoulin et Maltayre.

Reprise du mardi 7 juillet 1744 :

Prologue

Les Demoiselles Chevalier et Romainville

L'INNOCENCE

Cydippe	La Demoiselle Metz
La Prêtresse de Diane	La Demoiselle Fel
Iphis	Le Sieur La Tour
Aronce	Le Sieur Chassé
Un Argyen..........................	Le Sieur Jélyotte

LA DÉLICATESSE

Agariste	La Demoiselle Chevalier
Smindiride	M. Jélyotte

L'ENJOUEMENT

Dercylis	La Demoiselle Fel
Mysis..............................	La Demoiselle Bourbonnais
Valère	Le Sieur Chassé

Ballet : Les Demoiselles Carville, Dalmand, Camargo
Les Sieurs Dupré, Gherardi.

Le Journal de l'Opéra (1) signale une reprise du *Ballet des Grâces* en janvier 1745, les jeudis ; les représentations continuent en février. En 1756, un spectacle, sous le titre de *Fragments* est représenté à l'Opéra ; il est composé du Prologue du *Carnaval et la Folie*, et de deux œuvres de Mouret, *L'Enjouée* du *Ballet des Grâces* et du *Temple de Gnide*. Ce spectacle commence le jeudi 29 avril et continue en mai (2).

Critiques et parodies

Celles-ci ne sont point nombreuses : une seule comédie en un acte intitulée *Les Adieux de Mars* paraît avoir fait l'objet de la critique du Ballet des Grâces. Cette petite pièce fut représentée sur la scène de la Comédie italienne le 30 juin 1735 : Vénus avait envoyé les trois Grâces à Paris pour y travailler « à l'accroissement de l'Empire de son fils » (3). Mais, par un retour précipité, les Grâces interrompent de façon intempestive les adieux de Mars à Vénus ; elles reviennent « si fatiguées d'un voyage infructueux, qu'elles tombent d'inanition sur un lit de gazon » (4). D'une

(1) Tome IV.
(2) Ibid., tome V.
(3) *Mercure*, juillet 1735.
(4) Ibid.

voix tremblante, elles rendent compte à Vénus de leur voyage ; la *Grâce Ingénue* et la *Grâce Mélancolique* se plaignent à la déesse du peu d'accueil que le public leur a fait à Paris, tandis que la *Grâce Enjouée* s'applaudit seule du plaisir qu'elle a procuré. La comédie se termine par un Divertissement offert à Mars par Vénus, et dont Mouret avait composé la musique. Il y raille lui-même l'échec du Ballet dans une très spirituelle Contredanse « pour les sifflets et les murmures » (5).

(5) Ce Divertissement figure sous le titre de *Vénus à Paphos* dans le *Recueil des Divertissements* de Mouret pour la Comédie italienne, volume 6.

CHAPITRE VII

LES AMOURS DE RAGONDE
ou La Soirée de Village

Comédie musicale en trois actes

La première version des *Amours de Ragonde* fut écrite à l'occasion de la *Treizième Grande Nuit de Sceaux*, en décembre 1714.

Les trois actes de cette comédie en musique s'intitulent successivement *La Soirée de Village, Les Lutins, La Noce et Le Charivari.* La donnée de cette pièce, écrite par Néricault Destouches, est fort simple : Ragonde, fermière déjà mûre, parvient à force de ruse à épouser Colin, berger très vert. Thème susceptible d'être abondamment brodé, prétexte à mille plaisanteries et fournissant des situations comiques car, ainsi qu'il se doit, le berger Colin, le « jeune poupon », est amoureux de la fille de Ragonde. Le livret de Destouches, très vif d'allure est souvent fort spirituel. Cette amusante pièce est d'autant plus divertissante qu'elle se prête aux travestissements ; c'est ainsi que le rôle de Ragonde fut chanté primitivement par un ténor, et celui de Colin par une femme.

Ce petit opéra fut admis à l'Académie Royale de Musique en 1742, après la mort de Mouret. Si nous comparons le livret des deux versions, celle de Sceaux et celle de l'Opéra, nous y trouvons de sensibles différences. L'arrangement du texte pour la mise en scène à l'Opéra n'est pas dû à Néricault Destouches, ainsi que nous le verrons plus loin. Nous ne possédons pas, malheureusement, la partition musicale exécutée à Sceaux, mais nous pouvons comparer les deux livrets. Nous trouvons dans la version primitive (1) diverses allusions à la Duchesse du Maine et aux *Grandes Nuits* supprimées dans la version donnée à l'Opéra où évidemment elles n'avaient plus leur raison d'être, de même que certains couplets seront, dans la seconde version, eux aussi supprimés ou expurgés, tandis qu'au contraire d'autres leur seront substitués. Tout ceci se fit sans la participation ni même l'autorisation de l'auteur du livret primitif, le poète Néricault Destouches qui, l'apprenant dans sa retraite, s'éleva, dans une lettre qu'il fit imprimer, contre les modifications apportées à son texte sans son assentiment. Dans cette lettre, l'auteur revendique son bien, et désavoue les fadeurs lyriques introduites dans le texte, version pour l'Académie

(1) Abbé Genest : *Divertissements de Sceaux*, tome II.

Royale de Musique. Nous pensons qu'il est intéressant de faire connaître ici cette lettre *in-extenso*, car elle donne de piquants détails sur la façon dont Mouret travaillait à Sceaux : (1)

« En vérité, Monsieur, vous m'étonnez ! Est-il possible qu'on représente les « Amours de Ragonde sur le théâtre de l'Opéra et que cette bagatelle y attire tout « Paris ? J'en suis émerveillé, je vous l'avoue. Ce qui redouble ma surprise, c'est que « quelques beaux esprits osent se vanter hautement d'être les auteurs de ce petit « poème lyrique ; si peu de gloire ne valait pas la peine de mentir.

« Mais si vous m'avez étonné, Monsieur, je vais bien vous surprendre à mon « tour : apprenez que c'est moi qui l'ai composé pour S. A. S. Mme la Duchesse du « Maine, et qui l'ai fait représenter à Sceaux dans le mois de décembre 1714. J'ose « même ajouter que cette illustre princesse l'honora de ses applaudissements ; et je « me flatte qu'elle n'a pas oublié que j'en suis l'auteur, aussi bien que d'un autre « Divertissement qui avait précédé celui-ci, le vingt-deuxième de novembre de la « même année et qui était intitulé : Le Mystère ou les Festes de l'Inconnu. Ce furent « deux espèces d'impromptu ; car à mesure que je composais les vers, feu M. Mouret « les mettait en musique avec une facilité merveilleuse ; en sorte que le Poète et « le Musicien semblaient se disputer à qui aurait plus tôt fini sa tâche, pour satisfaire « à l'impatience d'une Princesse à qui nous souhaitions donner des marques de notre « zèle et de l'ambition que nous avions tous deux de contribuer à ses nobles amuse- « ments et d'y joindre le mérite de la diligence ; mérite qui dans ces sortes d'occasions « a beaucoup plus d'éclat et de succès que la parfaite régularité d'un ouvrage qu'on « a pris soin de méditer et de corriger longtemps ; aussi le public a-t-il dû sentir « que les vers et la musique des Amours de Ragonde n'étaient pas la production « d'un long travail ; mais peut-être que cette espèce de négligence a je ne sais quoi « de facile et de naturel qui a saisi les spectateurs : car ordinairement ce ne sont « pas les ouvrages les plus travaillés qui ont les plus grands succès ; et tout ce qui « approche le plus de la nature a presque toujours le bonheur de plaire. C'est à quoi « principalement j'attribue le succès de mon petit opéra.

« Tout négligent qu'il est néanmoins, il s'en faut bien que je donne mon suffrage « à ce qu'on y a retranché ou ajouté, sans avoir eu la précaution de me consulter.

« Je proteste surtout contre certaines petites maximes que je trouve dans l'exem- « plaire que vous venez de m'envoyer : ces fadeurs ne me vont point du tout ; et « pour vous en convaincre que je n'y ai nulle part, je vous envoie l'ouvrage tel que « je l'ai composé, et tel qu'il paraîtra dans le recueil de mes pièces diverses. » (2)

Ceci pour le livret. En ce qui concerne la musique, il existe, à la Bibliothèque de l'Opéra à Paris, une partition manuscrite portant de nombreuses annotations au crayon rouge ; cette partition, non datée, servit, très probablement pour la mise en scène de la reprise de 1769, car elle comporte une « Ouverture » d'un style tout à fait de la fin du XVIIIe siècle, et certains passages dont l'orchestration n'est sûrement pas de Mouret. Il est fort probable que ce « rajeunissement » soit dû à Gossec qui ne craignait pas d'accommoder au goût du jour certaines reprises d'opéras plus anciens. Malgré ces quelques anachronismes qu'il est facile de déceler, la partition demeure charmante et d'une spontanéité délicieuse. Nous relevons les lignes suivantes dans le *Dictionnaire dramatique* de Champfort : « C'est ici un divertissement burlesque,

(1) Première Lettre à M. Tanevot, Nouvelle Edition des Œuvres dramatiques de Néricault Destouches, Paris 1758.

(2) Le texte original porte le titre de *Le Mariage de Ragonde ou La Veillée de Village. Divertissement en Musique.* Œuvres de Néricault Destouches, éd. de 1757, tome III, p. 701.

composé pour Mme la Duchesse du Maine... C'est un ouvrage extrêmement agréable dans son genre. Nous ne connaissions pas encore les opéra-bouffons des Italiens, qui ont fait tant de bruit parmi nous. Ragonde avait donc le mérite de l'invention et de la nouveauté » (1).

C'est à l'occasion du Carnaval que l'Académie Royale de Musique donna les premières représentations de Ragonde. La première eut lieu le 30 janvier 1742. La pièce était précédée du Divertissement *Le Temple de Gnide* dont la musique était également de Mouret (2), et suivie de *La Fête de Diane* (3). Ce spectacle fut donné pendant les trois jours du Carnaval, en février.

Au premier Acte *La Soirée de Village* nous assistons à une veillée villageoise des filles et des garçons. La fermière Ragonde, après les avoir invités à s'occuper à quelque ouvrage, prend Colin à part pour entretenir le jeune berger de l'amour qu'elle a pour lui ; mais Colin ne montre aucun empressement à répondre aux feux de la matrone, veuve déjà mûre, et met le comble à son irritation en lui avouant qu'il aime sa fille Colette et en la lui demandant en mariage :

RAGONDE

A ma fille ! Merci de moi !
Je t'étranglerais avec elle
Plutôt que de la voir mariée avec toi.

La dispute s'envenimant, Mathurine propose alors à chacun de conter quelque histoire divertissante. Colin en profite pour décocher, dans sa chanson, quelques flèches venimeuses à l'adresse de Ragonde :

« Une vieille avait quatre dents
Dont elle ne se servait guère ;
Et voulait encore être Mère,
En épousant par force un Berger de vingt ans...
. . . .
Mais lui, pour empêcher ses desseins dangereux
L'envoya soupirer au fond de la rivière. »

Lucas, amant de Colette, et qui désire l'épouser, promet alors à Ragonde de la venger de l'impertinence de Colin, et Mathurine, pour mettre un terme à la querelle propose une danse générale qui forme le Divertissement de l'Acte. La musique de ce premier acte est pleine de verve et d'entrain, soulignant et mettant en valeur les drôleries et les saillies du texte. Le chœur final de cet acte, alterné avec des soli de soprano, est particulièrement intéressant. C'est un 6/8 en forme de Gigue ; écrit dans le ton de mi mineur, il module à plusieurs reprises, et chaque modulation semble lui donner un nouvel essor, une vie et un allant extraordinaires ; il est à classer parmi les meilleurs chœurs qu'ait composés Mouret.

L'action du second Acte, *Les Lutins*, se déroule dans un bois au milieu de la nuit. Ragonde ayant déclaré à sa fille qu'elle ne donnerait son consentement à son

(1) Laporte et Champfort : *Dictionnaire dramatique*, 1776.

(2) *Le Temple de Gnide ou Le Prix de beauté*, Ballet Héroïque, représenté pour la première fois le 7 novembre 1741 sur la scène de l'Opéra.

(3) Troisième Entrée des *Festes Grecques et Romaines*, musique de Colin de Blamont.

mariage avec Lucas que le jour où elle-même épouserait Colin, la jeune fille a donné rendez-vous au malheureux berger afin de le faire tomber dans un piège tendu par Lucas et Thibault. Sans méfiance, Colin arrive au rendez-vous pour se voir entouré soudain par une troupe de lutins, se disant au service de Ragonde, la sorcière. Ce sont les garçons du village, en travestis qui s'emparent dans la nuit du craintif Colin, tandis qu'un trio de voix sépulcrales chante implacablement :

« Si tu sors de la place
Nous allons t'étrangler. »

Le Divertissement de cet Acte est formé par les danses très vives des Lutins autour de Colin. Enfin, au comble de l'épouvante, celui-ci appelle Ragonde à son secours, lui promettant de l'épouser, à condition qu'elle veuille bien éloigner de lui les esprits infernaux.

Au troisième Acte *La Noce et le Charivari*, tout le village est assemblé pour célébrer le double mariage de Colette et de Lucas, de Ragonde et de Colin. Le Chœur représente, dans cet acte, un élément très important, commentant et accompagnant l'action ; les villageois chantent le bonheur des jeunes époux Colette et Lucas. Ragonde ordonne qu'on chante aussi le sien, mais Colin pleure, enviant le bonheur de Lucas... Devant ces pleurs, Ragonde, implacable, menace le jeune berger de rappeler les esprits infernaux ; il se jette alors à ses pieds la suppliant de n'en rien faire, et lui jure fidélité tout en lui demandant grâce. Thibault, le Magister, fait célébrer le double mariage par des couplets chantés par lui et repris par le Chœur :

« Que l'on chante par tout le monde
Les plaisirs de Colin, le bonheur de Ragonde. »

Le Divertissement qui clôt la pièce se termine par un prodigieux « Charivari » en forme de vaudeville avec de nombreux couplets chantés par les principaux personnages. Ce charivari, d'un entrain endiablé, est d'une gaieté et d'une veine toute populaire.

Les acteurs, lors de la création des *Amours de Ragonde* à l'Académie Royale de Musique étaient :

Ragonde, mère de Colette amante de Colin	M. Cuvillier
Colette, fille de Ragonde aimée de Colin amante de Lucas	Mlle Coupée
Lucas, amant de Colette	M. Albert
Colin, aimé de Ragonde amant de Colette	M. Jélyotte
Mathurine	Mlle Bourbonnais
Thibault	M. Bérard

Les principaux interprètes du Ballet :

Mlles Dalmand, Camargo, Frémicourt
MM. Hamoche, Dangeville, Lamy.

L'Académie Royale de Musique fit une première reprise des *Amours de Ragonde* pour les jours gras de l'année 1743. Le spectacle se composait de *Don Quichotte chez la Duchesse* « Ballet comique » de Boismortier, paroles de Favart, et des *Amours de Ragonde*, « Ballet burlesque ». Le 28 mars, on joue *Ragonde* avec *Issé* (musique de Destouches), pour la capitation des acteurs.

Le 9 février 1744, reprise des *Amours de Ragonde* avec le Prologue des *Indes Galantes, Les Incas* (Opéra de Rameau). On donne dix représentations consécutives (1).

L'Opéra remet les *Amours de Ragonde* à la scène le mardi 29 février 1752 avec *Pygmalion* (de Rameau).

La dernière reprise de *Ragonde* à l'Opéra se fit le 5 février 1769. Le 4 avril, onzième de *Ragonde* qui se joue alors avec *Erosine* (musique de Berton). En mai et juin, les représentations continuent et dès le 30 mai avec l'Entrée de *La Terre* des *Eléments* (musique de Destouches). *Les Amours de Ragonde* font au total vingt représentations (2).

Le 24 mars 1745, *Les Amours de Ragonde* furent représentées devant le Roi au Château de Versailles (3).

Enfin, le 27 février 1748, le « Ballet comique » de *Ragonde* fut joué à Versailles sur le Théâtre des Petits Appartements. Mme de Pompadour chantait le rôle de Colin (4).

Les Amours de Ragonde furent représentées à Lyon en 1742, 1749 et 1750. En 1749-1750, le directeur de l'Académie de Lyon, Jacques-Simon Mangot jouait lui-même le rôle burlesque de Ragonde (5).

(1) *Journal de l'Opéra*, tome IV.

(2) Ibid., tome V.

(3) Paris, Ballard, 1745.

(4) *Recueil des Comédies et Ballets* représentés sur le Théâtre des Petits Appartements pendant l'hiver de 1747-1748. Nous trouvons dans ce même recueil la composition de l'orchestre et les noms des instrumentistes :
Clavecin, M. Ferrand. *Violoncelles* (7) les Sieurs Jéliote, Labbé, Chrétien, Picot, Duport, Antonio, Dubuisson. *Bassons* (3) le Prince de Dombes, les Sieurs Marlière et Blaise. *Violes* (2) M. de Dampierre, M. le Marquis de Sourches. *Flûtes* (2) M. de Bussillet, le Sieur Blavet. *Hautbois* (2), les Sieurs Deselles et Desjardins. *Violons* (5), les Sieurs Mondonville, Lalande, Le Roux, Mayer, M. de Courtaumer. *Violons 2e dessus* (5), les Sieurs Guillemain, Marchand, Caraffe l'aîné, Fauchet, Belleville. *Trompette*, le Sieur Caraffe, cadet.

(5) Léon Vallas : *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon.*

TROISIÈME PARTIE

LES DIVERTISSEMENTS DU NOUVEAU THÉATRE ITALIEN

« Les expressions doivent être neuves, surtout dans la musique... Tout ce qui sent l'effort nous fait peine et nous fatigue. » (Abbé Charles Batteux : *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746.)

« Ces petits Airs en Vaudeville dans lesquels, tout courts qu'ils soient, nous mettons souvent beaucoup de musique... sont des biens propres à la France. » (Lecerf de la Viéville : *Comparaison de la musique française et de la musique italienne*, 1704.)

La Comédie italienne avait, de tout temps, trouvé en France un accueil et un terrain favorables. Dès 1577, des troupes de comédiens italiens s'étaient établies à Paris pendant des périodes plus ou moins longues. La musique avait toujours tenu une large place dans les spectacles des Italiens. A partir de 1668, ils agrémentèrent leurs pièces de ballets, de concerts ou de chansons, et l'on se rend compte, en parcourant le Recueil de Gherardi de l'importance de plus en plus grande qu'y prit peu à peu l'élément musical.

On y parodia plus tard des scènes d'opéras de Lully : ce furent les débuts de la parodie d'opéra qui connut une si grande vogue au XVIIIe siècle. A partir de 1692, les *vaudevilles* font leur apparition sur la scène italienne et y régneront de plus en plus.

On nomme « vaudeville » au XVIIe siècle, une chanson ou un air devenus populaires, et sur la mélodie desquels on adaptera d'autres paroles. Ces vaudevilles avaient une vogue immense ; on en chantait partout, dans la rue, dans les salons, à la Cour comme à la Ville. Il y en avait de tout genre ; sur des airs tendres ou gais, sur des airs « à boire » ; vaudevilles à équivoques ou vaudevilles satiriques dans lesquels la moquerie se donnait libre cours. Ces vaudevilles peuvent être comparés aux couplets de revues de nos jours, ils en sont l'équivalent : l'événement du jour, l'actualité y étaient exploités à fond. Ceci dans une forme le plus souvent extrêmement concise. Lecerf de la Viéville écrit que les Français « sont à peu près les seuls qui aient entendu cette brièveté raisonnable qui est la perfection des vaudevilles, et cette naïveté qui en est le sel » (1). Les comédies se terminaient en général par un « vaudeville final » dont les différents couplets étaient débités à tour de rôle par chacun des acteurs, le dernier s'adressant au public et ayant trait à la pièce jouée.

Le terme de *vaudeville* s'étendit bientôt à des couplets pour lesquels d'excellents musiciens composèrent de la musique originale. On lira, non sans étonnement, l'appréciation de Rousseau quant aux vaudevilles originaux : « L'air des vaudevilles, écrit-il, est peu musical ; comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée ; du reste, on n'y sent pour l'ordinaire, ni goût, ni chant, ni mesure (2). » Ce jugement est absolument erroné si l'on se reporte aux vaudevilles originaux de Mouret : ceux-ci, à l'encontre de ce qu'affirme Rousseau,

(1) Lecerf de la Viéville : *Comparaison de la musique française et de la musique italienne*, 1704.

(2) Rousseau : *Dictionnaire de Musique*, article Vaudeville.

tout en mettant le texte admirablement en valeur, brillent par le goût, la mélodie et les rythmes appropriés (1).

Aux airs originaux, on opposera les *fredons* qui, par leur fréquente trivialité, convenaient particulièrement à certains masques traditionnels du Théâtre Italien.

Il reste peu de fragments de la musique des pièces italiennes de l'Ancienne Comédie. Au nombre des musiciens qui écrivirent pour elle, il convient de citer Lully (2), Cambert, de Lorenzain, de Massé, et surtout Gilliers qui, du Théâtre Italien passa sur celui de la Foire. Ce sont donc — indépendamment des exemples donnés par Molière et Lully dans leurs comédies-ballets (3) — les comédiens italiens qui créèrent une première ébauche de la comédie musicale qui se développera ensuite parallèlement sur les Théâtres de la Foire, et prendra le nom d'*opéra-comique*.

Après la mort de Molière, la troupe italienne occupa seule le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, et cette même troupe continua ses représentations jusqu'en 1697, date à laquelle un Arrêt de Louis XIV fit fermer le Théâtre. Quelle fut la raison de cette disgrâce ? Les Italiens, dans leurs « canevas », souvent grossiers, se permettaient critiques et allusions souvent trop osées, et certaines attaques visant notamment Mme de Maintenon, poussèrent celle-ci à demander au Roi la fermeture de leur Théâtre. Il resta fermé dix-neuf ans.

En 1716, le Régent avait inauguré une ère de plaisirs et de divertissements en réaction contre l'ennui et l'austérité qui avaient marqué les dernières années du règne du grand Roi. C'est alors que l'on se souvint de la gaieté des spectacles italiens, et le Duc d'Orléans, pensant qu'un troisième spectacle ne manquerait pas de donner un lustre de plus au renom de Paris, fit venir d'Italie une nouvelle troupe de comédiens. Cette troupe prit le titre de « Comédiens Italiens, Ordinaires de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans ». L'Hôtel de Bourgogne n'étant pas en mesure de les recevoir dès leur arrivée, le Régent autorisa les représentations sur le Théâtre du Palais Royal les jours où il n'y aurait pas Opéra. A la mort du Duc d'Orléans, le 2 décembre 1723, la troupe obtint le titre de « Comédiens Italiens, Ordinaires du Roi », avec quinze mille livres de pension. Ils firent alors apposer les Armes du Roi sur la porte de l'Hôtel de Bourgogne avec cette inscription : « Hostel des Comédiens Ordinaires du Roi, entretenus par Sa Majesté, rétablis à Paris en l'année 1716. »

La nouvelle troupe, engagée par le Régent, composée des meilleurs acteurs italiens, arriva à Paris sous la conduite de l'un d'eux, Luigi Riccoboni dit Lelio, qui jouait les premiers amoureux ; Mario Balletti jouait les seconds ; Thomassin était l'Arlequin ; Alborghetti, le Pantalon ; Materazzi le Docteur ; Bissoni, le Scapin et Giacomo Raguzzini, le Scaramouche. Les actrices femmes étaient Flaminia Balletti, femme de Lelio, pour les premières amoureuses ; Silvia, pour les secondes, et Violette pour les soubrettes. La troupe comprenait encore une « cantatrice » attitrée.

L'établissement de la Nouvelle Comédie Italienne fut annoncé par une Ordonnance du Roi le 20 mai 1716, et les comédiens donnèrent ce même jour une première représentation d'*Arlequin, bouffon de Cour*, canevas italien qui obtint un succès marqué.

(1) Citons ici Daquin, contemporain de Rousseau : « Mouret, si gai, si vif, a brillé longtemps au théâtre lyrique où l'on représente encore sa *Provençale* et ses *Amours des Dieux*. La Comédie Italienne se souviendra longtemps de ses excellents vaudevilles, *personne n'a eu cette partie comme lui*. (C'est nous qui soulignons.)

Daquin : *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les Hommes célèbres*, 1754.

(2) Lully écrivit entre autres la musique des trois Entrées du *Collier de perles*, en 1672.

(3) C'est dans *Le Sicilien* (1667) que Molière et Lully se sont peut-être le plus rapprochés du genre opéra-comique.

Les débuts de la Nouvelle Comédie Italienne furent brillants. « Pour la commodité des Dames », on imprima et l'on distribua dans la salle la traduction des canevas. Ces mêmes Dames jurèrent toutes d'apprendre l'italien : « Les Maîtres d'Italien firent de grands projets de fortune ; et il était de mode d'en avoir un dans sa loge, pour se faire expliquer la Pièce, à peu près comme le *Ciceroni* que les Voyageurs prennent en Italie pour se faire expliquer les Antiquités (1). »

Malheureusement pour les Italiens, le bel enthousiasme qui avait salué leurs débuts ne dura guère. Malgré leurs soins et leurs efforts les comédiens italiens ne parvenaient pas à fixer le public. On reconnaissait volontiers leur talent et leur zèle, mais on désertait peu à peu leur Théâtre. L'unique raison de cet échec était la question de la langue étrangère ; le public se lassa vite d'un spectacle auquel il n'entendait rien : « Les Dames, qui d'abord avaient paru vouloir apprendre cette langue, ne l'apprirent pas, et cessèrent d'aller à la Comédie. Les hommes, ne les y trouvant point n'y vinrent plus (2). »

Après deux ans d'essai, les Italiens découragés songeaient à regagner leur pays. C'est alors que quelques auteurs français conçurent l'idée d'écrire des pièces françaises à l'intention de leur théâtre. Pièces françaises dans lesquelles on laisserait une large place pour des scènes à l'italienne. C'est dans cet esprit que Autreau écrivit la première comédie française originale composée pour le Théâtre Italien. *Le Naufrage au Port à l'Anglais ou Les Nouvelles débarquées* fit la fortune des Italiens en leur apportant une solution au problème de la nature des pièces à représenter ; le succès retentissant de cette comédie permit à la troupe italienne de se fixer définitivement à Paris.

La comédie d'Autreau fut représentée pour la première fois le 25 avril 1718. Cette représentation marque une date capitale dans l'histoire de la Comédie Italienne et son point de départ dans une voie nouvelle.

Suivant l'exemple d'Autreau, la plupart des auteurs français de ce temps écrivirent ensuite pour les comédiens italiens. Parmi les plus célèbres, relevons les noms de Marivaux, d'Allainval, Delisle, de Boissy, Fuzelier, de Saint-Foix, Gueullette, Panard, etc., sans oublier les acteurs-auteurs italiens, à commencer par le directeur de la troupe Luigi Riccoboni, dit Lelio (3), Dominique (4), Romagnesi qui produisirent un grand nombre de pièces pour leur propre théâtre. La liberté dont jouissaient les auteurs au Théâtre Italien qui n'était pas comme le Théâtre Français, embarrassé par une tradition parfois gênante, permit à leur talent, et notamment à celui de Marivaux, le plus célèbre d'entre eux, de se développer sans entraves. Toutes les charmantes comédies de Marivaux connurent, à leur début, un meilleur sort sur la scène des Italiens qu'au Théâtre Français. On ne saurait assez insister sur le caractère de théâtre d'avant-garde que présentait alors le Nouveau Théâtre Italien. Son directeur, Luigi Riccoboni, dit Lelio, s'était imposé non seulement par son talent d'auteur et par ses capacités d'organisateur, mais aussi par une vaste érudition (qu'il partageait avec sa femme, Elena Balletti, dite Flaminia), par son caractère et ses bonnes mœurs.

(1) Desboulmiers : *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien.*

(2) *Les Spectacles de Paris*, Almanach Duchesne, p. 90.

(3) Voir Xavier de Courville : *Luigi Riccoboni, dit Lelio*, un apôtre de l'Art du Théâtre au XVIIIe siècle. Paris, Librairie E. Droz, 1945.

(4) Dominique Biancolelli, fils du fameux Arlequin, de l'Ancien Théâtre Italien, fit ses débuts le 12 octobre 1717. « Il joua avec un succès égal différents caractères, et surtout un rôle de fille d'Opéra avec une finesse et des grâces inconcevables qui attira le public pendant longtemps. » Desboulmiers : *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien.*

Lelio était sensible et accueillant à toutes les nouveautés ; la scène du Nouveau Théâtre Italien était ouverte aux genres les plus variés et le domaine de la fantaisie était ici sans limites. Sans aucun doute, Mouret trouva dans ce milieu beaucoup d'affinités et de quoi satisfaire son esprit et sa propre fantaisie. On peut se permettre d'imaginer qu'il entretint des rapports d'amitié avec le ménage Riccoboni (1).

L'histoire de la Comédie Italienne, écrit Desboulmiers, peut être divisée en quatre âges, comme celle du monde (2). »

Les canevas, souvent excellents, et les pièces de Riccoboni, les comédies « morales et intéressantes » de Delisle et de Marivaux, en seraient « l'âge d'or ».

Les bonnes parodies de Dominique et Romagnesi, les pièces épisodiques ou critiques de Boissy, les Feux d'artifices et les Ballets pantomimes représenteraient le « siècle d'Argent, car ils en donnèrent beaucoup ».

Le règne de Favart serait nécessairement le siècle « du Cuivre », mais, en ses heureuses mains, le « cuivre devient Or ».

Enfin l'opéra-comique « sera justement comparé au siècle de Fer pour le style dur et froid de plusieurs pièces de ce temps ».

Nous ne nous occuperons ici que des deux premiers « âges », l'activité de Mouret s'arrêtant en 1737, et nous diviserons les pièces représentées à la Comédie Italienne dans le premier tiers du XVIII[e] siècle en trois genres : Les comédies, les parodies, les revues critiques.

Dans chacun de ces genres, la musique trouve sa place, plus ou moins importante, suivant la pièce. On lui reproche souvent un rôle trop prépondérant :

A la Musique, à la Danse,
Les Nouveautés d'aujourd'hui
Doivent leur succès, je pense.
Tout Paris en parle ainsi,
Un Menuet, un Vaudeville,
Font passer une vétille.
C'est ce qui soutient si bien
Le Théâtre Italien (3).

C'est en 1717 que Mouret est nommé officiellement compositeur attitré au Théâtre Italien ; mais son activité ne commence réellement qu'en 1718 avec *Le Naufrage au Port à l'Anglais.*

De 1718 à 1737, Mouret composera la musique illustrant la majorité des pièces jouées sur la scène italienne. Il a fait lui-même publier en six Recueils les principaux Divertissements de ces pièces, sous le titre de *Recueil des Divertissements du Nouveau Théâtre Italien, augmenté de toutes les Symphonies, accompagnements, airs de violons et de flûtes, de hautbois, de musettes, airs italiens et de plusieurs Divertissements qui n'ont jamais paru.* Ces Recueils sont dédiés à S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans ; ils contiennent les Divertissements composés pour cent-quarante-deux pièces. Par

(1) C'est sans nul doute chez eux qu'il rencontra Bononcini, célèbre violoniste et compositeur italien, beau-frère d'Elena Balletti, qu'il engagea comme soliste au Concert des Tuileries lorsqu'il en assumait la direction.

(2) Desboulmiers : *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien.*

(3) Bailly : *Momus, censeur des Théâtres*, un acte représenté sur le Théâtre de l'Opéra-Comique le 6 juin 1725.

l'avertissement du libraire qui publiait *Le Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général des Comédies* (1), nous connaissons les conditions dans lesquelles Mouret faisait vendre ses Recueils. Le libraire avertit le public qu'il ne vendra plus désormais séparément les Airs gravés malgré l'avis qu'il en avait donné précédemment : « Mon dessein, écrit-il, était d'éviter une double dépense à ceux qui ont déjà ce Théâtre, mais M. Mouret de qui je tiens la permission de faire graver les Airs en conséquence de son Privilège, m'a témoigné qu'en les vendant séparément du Théâtre, il craignait que je ne fisse tort au débit du Recueil qu'il a fait de toute la musique du Théâtre Italien ; je lui ai trop d'obligation pour pouvoir lui porter le moindre préjudice, ainsi je me vois dans l'obligation de ne vendre aucune Musique sans le Théâtre. »

Un volume ne suffirait pas à l'analyse de ces pièces et de leurs Divertissements. Nous nous bornerons à l'examen de quelques-unes d'entre elles où la musique joue un rôle important.

(1) Chez Briasson, 1733.

CHAPITRE PREMIER

LES COMÉDIES

Le Naufrage au Port à l'Anglais ou *les Nouvelles débarquées*, comédie en trois actes de Autreau.

Argument de la pièce : Un banquier italien se rendant à Paris, fait le voyage en compagnie de ses deux filles et de leur duègne. Ayant pris le coche d'eau à Auxerre, un violent orage contraint toute la compagnie à s'arrêter au Port à l'Anglais. Le Port à l'Anglais (qui de nos jours n'existe plus que sous le nom d'un quai à Ivry-sur-Seine), était alors un lieu de rendez-vous champêtre bien connu des Parisiens, en pleine campagne, au bord de la Seine. L'arrêt forcé des jeunes italiennes au Port-à-l'Anglais, donne lieu à des intrigues amoureuses qui se terminent, comme il se doit, par d'heureux mariages.

La pièce de Autreau, indépendamment des scènes bouffonnes à l'italienne indispensables, est pleine de remarques de la plus fine psychologie et de détails charmants. Les scènes relatives aux caractères de l'amour dans les différentes nations, ou celle dans laquelle la « Cantatrice » explique aux jeunes italiennes étonnées la façon de comprendre l'amour en France au temps de la Régence, en sont les meilleurs exemples. Les Français, leur dit-elle, ont banni la galanterie encombrante : « Il y a longtemps que l'amour ne se mêle plus de les perfectionner ; au contraire, ce sont eux qui ont perfectionné l'amour... L'Amour est passé des bords du Lignon et du Pays des Forêts dans ceux de Bourgogne et de Champagne. Avouez qu'il a fait un joli voyage... Aux pays dont je vous parle, il a repris chair : il se fortifie tous les jours ; l'enjouement lui revient ; il ne demande plus qu'à rire... Il s'est guéri surtout de la colique venteuse du bel esprit ; de la Migraine que lui causaient les jolis vers, les galants Madrigaux, les tendres Elégies dont il avait la tête chargée. Il n'y est resté tout au plus que des Vaudevilles gaillards ou des chansons à boire » (1).

Ces trois actes, en prose, sont entremêlés de couplets et de danses, avec un vaudeville final. La participation de Mouret à ce spectacle est très importante, et contribue pour une bonne part au succès de la pièce : « La musique des Intermèdes qui est de M. Mouret a été trop bien accueillie pour ne pas indiquer qu'elle se vend chez le Sieur Foucault, à la Règle d'Or, rue Saint-Honoré » (2)

(1) Acte II, scène IX.

(2) *Mercure*, mai 1718.

Dans la préface des *Œuvres d'Autreau* (1), l'éditeur, en présentant les pièces, parle des Divertissements. A propos du *Naufrage au Port à l'Anglais*, il écrit : « Les Divertissements dont cette pièce est ornée, et qu'on revoit toujours avec plaisir, durent aussi contribuer à sa réussite. La Musique était de feu M. Mouret, dont les talens sont si connus, et que l'on pourrait appeler le Musicien des Grâces et de la gaieté ».

Chacun des trois actes comporte un important Divertissement. Le premier Intermède *Entrée de Paysans*, comprend un délicieux « Rondeau » dont les couplets alternés pour les hautbois et le chant sont d'un effet ravissant ; il est suivi de danses paysannes.

L'Intermède du second acte, *Les Chinois*, s'inspire du goût marqué que l'on avait à l'époque pour l'exotisme. On y relève certains rythmes caractéristiques, particulièrement dans le ballet pour les chinoises, avec ses accents syncopés. Un « Opérateur chinois » et sa suite, troupe de charlatans, font mille bouffonneries tout en débitant leurs produits de beauté. Marche chinoise, pour l'entrée du cortège ; très rythmé et gai. Air de Basse avec symphonie pour l'« Opérateur chinois :

Grands et petits, jeunes et vieux,
Accourez, hâtez-vous, venez tous en ces lieux
Admirer d'un Docteur la science divine.

Ballet pour les chinoises. Air de soprano avec symphonie, pour « l'Opératrice chinoise » (Menuet). Le Divertissement se termine par une amusante gigue dansée par les chinois.

La pièce se termine en musique par le troisième Divertissement. Toute la fin de la comédie était jouée dans l'esprit et la manière de l'impromptu à l'italienne ; l'auteur y parodie les travers de l'opéra :

TONTINE, (la Cantatrice, à Cecilia)

« Chantons un Prologue impromptu à l'italienne que nous nommerons *les Matelottes du Port à l'Anglais*. Nous voilà sur les bords de la Seine, vous en serez une Nymphe, et moi une autre ».

Cecilia ne trouve pas l'idée très nouvelle ; la Nymphe de la Seine ayant déjà paru à deux reprises aux Tuileries dans les Prologues de *Camille* et d'*Alceste* (2). A quoi Tontine répond qu'en l'amenant au Port à l'Anglais elle se trouvera « dépaysée », et de plus, ajoute-t-elle, « quand nous déroberions un peu pour abonnir notre ouvrage, c'est assez la mode, on doit nous le passer ».

CECILIA

« Duquel allez-vous dérober ? du plus nouveau ou du meilleur ?

(1) Paris, chez Briasson, 1749.

(2) *Camille, Reine des Volsques*, tragédie lyrique de Campra, 1717. *Alceste*, Tragédie lyrique de Lully.

« Dérobons de celui de *Camille*, il est moins connu, on ne s'en souvient presque pas...

Pendant qu'on jouera l'Ouverture, je vais disposer le Ballet ».

Marche pour les habitants du Port à l'Anglais ; des bateliers, des lavandières dansent avec leurs enfants.

Premier air pour « La Nymphe de la Seine », exquise cantatille pour soprano et flûte traversière :

Coulez, coulez, mes flots, coulez jusqu'à Paris...

Cet Air, ainsi que l'avait annoncé Tontine, est « dérobé » au Prologue de *Camille* de Campra ; il est écrit dans le même ton (sol mineur), avec des rythmes analogues, et Mouret se sert au début d'un thème effectivement « dérobé » à Campra. Dans la partition de celui-ci, la voix dialogue avec le violon, dans celle de Mouret avec la flûte. Cependant la comparaison s'arrête là, et chacun des deux textes reste bien dans la « manière » de leurs auteurs respectifs. Après une alerte contredanse, Tontine réclame « un petit volez » :

« Madame, pour bien faire, il nous faudrait un petit « volez ».
Allons, courage ».

Deuxième Air pour la Nymphe de la Seine, soprano avec avec accompagnement de violon. C'est un « Air gay » comportant autant de « volez » et de vocalises qu'on en peut désirer :

« Volez, volez dans ce libre séjour,
Volez, tendres Amours ».

L'entrée de deux cochers ivres donne à Mouret l'occasion d'écrire un « Air pour les Yvrognes », air « de caractère » remarquable par son rythme syncopé, pesant et heurté. (Un 6/4 entremêlé de mesures à trois temps).

Le Divertissement se termine par le ballet, deux Menuets, suivis du Vaudeville chanté et dansé. Le dernier couplet, adressé au public par Arlequin en garçon de cabaret, est une allusion à la pièce nouvelle qui, pour la premiere fois, dans les annales de la Comédie Italienne comprenait des scènes françaises et italiennes :

Nous servons, pour vous satisfaire,
Moitié chair et moitié poisson ;
Si vous faites mauvaise chère
Pardonnez au nouveau garçon.

Certains personnages de second plan, tels que Pantalon et Pasquella ne s'exprimaient qu'en italien. Dans le texte, Autreau indique lui-même la nature des scènes par *Française* ou *Italienne*. Cette comédie pleine de gaieté et de grâce fut donnée pendant deux mois sans interruption, et reprise souvent par la suite (1).

❋

(1) Nous avons fait de cette comédie une adaptation radiophonique qui fut exécutée avec les Divertissements de Mouret en 1945 à Radio-Genève.

En octobre 1718, une petite pièce de Dominique, *La Désolation des deux Comédies*, fait époque, parce qu'elle est entièrement inspirée de la querelle des Théâtres et des « Funérailles de la Foire » (1).

Le Divertissement comprend plusieurs airs importants et un vaudeville resté parmi les plus célèbres.

UN COMÉDIEN ITALIEN

Récit : Si mes acteurs quittent Paris
Adieu les plaisirs et les ris...
Vous qui leur accordez ici la préférence,
Pourrez-vous souffrir cette absence ?
Thalie, en les perdant, perdrait tous ses appas...
Amateurs de leurs jeux, venez en abondance,
Je vous réponds qu'ils ne partiront pas.
Si nos acteurs quittent Paris,
Adieu les plaisirs et les ris.

Ce *Récit* est en Fa mineur, avec diverses modulations aux tons voisins.

L'OPÉRA (parlant à la Foire)

Air : Mon appui vous est nécessaire,
Vous l'aurez, je vous l'ai promis.
Bravez avec moi la colère
De vos impuissants ennemis.

Un profit séducteur l'emporte sur la gloire,
Malgré tous vos jaloux vous régnerez ici,
J'y consens, vous devez m'en croire,
Et si je soutiens la Foire,
Elle me soutient aussi.

Cet *Air*, avec accompagnement de symphonie, est en Ré majeur, à trois temps. Il est suivi d'un second Air, également en Ré majeur avec symphonie, à 6/4 :

L'OPÉRA

Quel triomphe pour nous, quelle gloire éclatante,
Si nous restons seuls à Paris.
Que nos acteurs seront chéris.
Ah ! quelle fortune brillante.
Le jugement seul de Paris
(Par dérision) Rendra ma moisson abondante

Entrée de Pantomines (en La Majeur, à deux temps) suivie du Vaudeville final (6/8 en la majeur) :

(1) La Comédie Française, jalouse du succès des spectacles de la Foire obtint, en 1719, la suppression des Théâtres forains. La Comédie italienne en profite pour s'installer elle-même à la Foire Saint-Laurent, et y jouer régulièrement de 1721 à 1723. Elle y ajoute même des Bals publics jusqu'au rétablissement des spectacles forains en 1724.

Vaudeville

1er couplet, *Une suivante de la Foire*

Notre fortune est certaine,
La Foire désormais à Paris brillera,

Refrain : La Troupe italienne
Faridondaine
Et lon lan la,
La troupe italienne
Partira.

2e couplet, *l'Opéra*

Sur les rives de la Seine
On verra triompher la Foire et l'Opéra,
La troupe italienne
Partira.

3e couplet, *La Foire*

Adieu, Dame Melpomène,
Cédez, cédez la place au Comique opéra,
La troupe italienne
Partira.

4e couplet, *Arlequin*

Ne faites pas tant la vaine
Le public, malgré vous, me favorisera,
La troupe italienne
Restera.

Dernier couplet, *Arlequin au Parterre*

Rendez ma gloire certaine
Messieurs, répétez tous, pour braver l'Opéra :
La troupe italienne
Restera.

Et le public de reprendre en chœur le gai refrain.

❈

Une comédie en trois actes de Fuzelier, *Mélusine* (1), représentée le 31 décembre 1719, comprend trois Divertissements qui connurent un très grand succès. La comédie elle-même présente un invraisemblable imbroglio de travestis et d'enchantements de la célèbre Mélusine. Celle-ci retient prisonniers dans son domaine enchanté la jeune Silvie, travestie en homme, et son amant, le marquis

(1) Nous avons fait de cette pièce une adaptation radiophonique avec les Divertissements de Mouret.

de Sainte-Fleur, travesti en femme. Mélusine, dans l'ignorance de ces déguisements, s'éprend du marquis (en réalité, Silvie en travesti). S'apercevant bientôt de son erreur et constatant qu'elle a été jouée, elle jure de se venger. Tout se termine cependant au mieux, grâce à Trivelin qui s'empare de la baguette de la Fée, la transforme en serpent, et délivre les prisonniers.

Au premier acte, Trivelin a pour mission de distraire Silvie, prisonnière dans « l'Isle perdue ». Il la promène dans le Magasin où la Fée conserve dans des urnes tout ce qui est perdu sur la terre. On y trouve tout d'abord l'urne renfermant la « bonne foi Gauloise » et la fidélité conjugale :

TRIVELIN

Il y a longtemps que la bonne foi Gauloise et la fidélité conjugale moisissent dans ce magasin : cette époque-là est plus ancienne que celle des Vertugadins.

D'autres urnes renferment la raison de quelque homme autrefois célèbre, musicien, poète, peintre ou philosophe. Dans d'autres encore « sont enterrées pour jamais la parole des Normands et la pudeur des Gascons ». Ces fioles, si petites, renferment de bien petites choses telles que « la science d'un Médecin, la modestie d'un Auteur, la probité d'un Procureur ». Parmi les merveilles de ce Magasin, on trouve encore « les moules tant regrettés du Récitatif de Lully et des vers de Quinault, etc. » Silvie, s'emparant de l'une de ces urnes, en fait soudain sortir des Chevaliers errants et leurs Dames qui figureront le Divertissement de l'Acte.

Ouverture en sol majeur pour l'Entrée des Chevaliers errants et de leur suite, puis un « Air tendre » en sol majeur également :

Air

Vous ne régnez plus Amadis (1)
Sur les rivages de la Seine :
Ces bords charmants sont interdits
Au Chevalier constant, à l'infante inhumaine ;
Les timides Amours ont cédé leur domaine
Aux Amours étourdis ;
Vous ne régnez plus, Amadis,
Sur les rivages de la Seine.

Suivent deux airs dansés pour les Chevaliers et les Nains, le premier « piqué » et marqué en majeur, le second, très vif en sol mineur. Un vaudeville termine l'acte :

Vous, qui de votre ardeur fidèle,
Entretenez une cruelle,
Vous parlez Gaulois ;
Vous qui proposez à la belle,
D'aller au moulin de Javelle,
Vous parlez François.

Dernier couplet

Amants, qui n'offrez que vos larmes,

(1) Allusion à l'opéra de Lully.

Vos soupirs, vos soins, vos allarmes,
Vous parlez Gaulois.
Vous qui présentez la finance,
Vous possédez mieux l'éloquence,
Vous parlez François.

Au deuxième acte, tandis que Silvie et le Marquis sont enfermés par ordre de Mélusine, les Ogres et les Lutins s'emparent d'Arlequin, valet de Silvie, et se divertissent à l'effrayer. Trio caractéristique pour les Ogres, (ténor, baryton et basse) en fa mineur :

Je meurs de faim ! (ter)

(Apercevant Arlequin)

Refrain en fa majeur :

Ah ! qu'il est gras, ah ! qu'il est gros
Il faut le gruger jusqu'aux os, etc.

Danse des Ogres, marquée et syncopée. Les Lutins se mêlent aux Ogres poursuivant Arlequin qui cherche à leur échapper.

Au troisième acte, Trivelin ayant dérobé la baguette de la Fée la transforme en serpent et délivre les prisonniers. Ceux-ci vont consulter *l'Horloge de Vérité d'Amour* qui les délivre définitivement des enchantements de Mélusine. Le Divertissement porte le titre de *l'Horloge de Vérité d'Amour* (1). On y trouvera des effets nombreux de cloches et de carillons mêlés à la symphonie, et de charmants airs chantés :

Un carillonneur

Carillonneurs d'amour,
Carillonnez nuit et jour.
Lorsque l'on sonne pour Cupidon
Din, dan, din, don,
Le joly son
Qu'avec plaisir on carillonne.

Rondeau pour les carillonneurs ; on danse, tempo de Menuet :

Amants, à l'horloge d'amour
Si vous ne veillez nuit et jour,
Ce dieu charmant vous abandonne.
Pour saisir ses faveurs, ne plaignez pas vos pas,
Lorsque l'heure du berger sonne,
Tout le monde ne l'entend pas.

(Reprise au Rondeau.)

On danse une gigue pour les Carillonneurs avec une délicieuse mélodie aux hautbois.

(1) Mouret a fait figurer quelques airs de ce Divertissement dans sa *Suite d'Airs à danser*, publiée en 1734.

Vaudeville

Venez, Amants, dans ce séjour
Sonner à l'Horloge d'Amour.
Souvent dans cette retraite,
L'heure du berger se répète,
Din, din, din, don
O l'agréable carillon.

Quand, à l'horloge de l'amour,
Un vieux galant vient à son tour,
S'il veut sonner sans qu'on l'en prie,
C'est la petite sonnerie,
Din, din, din, don,
O le lugubre carillon...

Dernier couplet (au Parterre)

Messieurs, vous savez sans façon,
Carillonner sur plus d'un ton ;
Régalez-nous, je vous en prie,
De votre bonne sonnerie,
Din, din, din, don,
O l'agréable carillon.

❋

La comédie en trois actes *Les Amants ignorants* de Autreau, représentée le 14 avril 1720, obtint le plus grand succès. Elle fut jouée seize fois de suite et fut reprise plus de vingt fois dans le courant de l'année. Chaque acte comporte un Divertissement. Cette comédie, écrite en français, avec adjonction de nombreuses scènes en italien, est dans le pur esprit de la comédie italienne. La scène se passe à Ravenne, dans la maison de campagne de Pantalon, riche propriétaire, à la saison des vendanges. L'intrigue de la pièce est basée uniquement sur l'ignorance et la naïveté totales d'Arlequin et de Nina ; cette naïveté est exploitée par les comparses qui s'en servent ou s'en amusent.

Au premier acte, le signor Pantalon satisfait de ses vendanges et du travail des vendangeurs les invite pour danser, chanter et se divertir à ses frais. C'est le Divertissement des *Vendanges*. Entrée de vendangeurs sur un rythme de marche allègre à deux temps, en ré majeur. Airs alternés pour un vendangeur et une vendangeuse, dans le style de « l'Air à boire » :

En Vendange, on boit, on rit
On fait moisson d'allégresse ;
Le cœur même s'attendrit,
On n'y voit plus de tigresse.
Au Printemps l'amour nous blesse,
En Automne il nous guérit.

On danse. Air vif en ré majeur à 2/4. Les vendangeurs obligent la naïve Nina à chanter « la Chanson de Blaise » : (1)

Air de NIAISE

Baise-moi donc, me disait Blaise ;
Nannin, ne je sis pas si gnaise,
Ma mère me le défend bien :
Mais voyez le sot Nicodème,
La sienne ne lui défend rien,
Que ne me baisait-il lui-même ?

Arlequin danse un « Air de Niais » ; c'est un air de caractère en ré mineur, « pesamment ».

Au deuxième acte, des pirates débarquant subitement, s'emparent de toute la compagnie, la maintenant prisonnière. Cette scène donne lieu à un « Divertissement Turc ». On y relève un chœur pour les Turcs, fort, à deux temps très marqué, avec symphonie. Une danse pour les Turcs, à 6/4, marqué, en sol mineur.

Flaminia, autrefois enlevée par le corsaire Barbanera le reconnaît et s'en fait reconnaître. Elle se charge de débarrasser ses amis des pirates turcs en les enivrant par ruse. Entrée de Turcs ivres, chargés de hardes et de bouteilles ; grâce à l'adresse de Flaminia, le chef Barbanera se laisse tenter et se met à boire petit à petit :

FLAMINIA

Si bevir con mi,
Si bevir con ti,
Ti no lo dir al Mufti,
Mi no lo dir al Mufti.

Ce couplet est repris d'abord en duo, puis par le chœur et la symphonie. Le thème très gai, en sol majeur, est traité dans le style bouffe à l'italienne, et devient, à la fin, presque un charivari. Le succès de ce morceau fut immense. Le Divertissement se termine par un « Air gay » pour les Turcs ivres, 6/4 en sol majeur.

Le dernier acte se termine par le mariage de Nina et d'Arlequin. Le décor change à la dernière scène, découvrant un lieu préparé pour le festin des noces. Un Traiteur, un Chef de cuisine et leur suite forment le ballet. Un amusant vaudeville avec refrain au chœur termine joyeusement la pièce.

❁

Le 17 octobre 1720, *Arlequin poli par l'Amour* de Marivaux fit douze représentations consécutives et fut repris très souvent par la suite. Mouret écrivit pour cette délicieuse comédie deux charmants divertissements, bien dans l'esprit de Marivaux (2). La Fée, voulant distraire Arlequin qu'elle s'efforce de conquérir, tout en le retenant

(1) L'on retrouve fréquemment cette chanson qui devint populaire dans les pièces du Théâtre de la Foire.

(2) Cette comédie a été représentée avec les Divertissements de Mouret sur le Théâtre de « La Comédie » à Genève en 1937.

prisonnier en son palais, lui offre un divertissement en musique. Entrée de Bergers dansants ; une délicieuse « brunette » chantée par une Bergère :

Beau Berger, l'Amour vous appelle,

qui s'adresse à Arlequin, lequel n'y comprend rien. Suivent une danse fantaisiste de Polichinelle, un deuxième Air pour la Bergère, et une danse de Paysans.

Le deuxième Divertissement comprend une danse de paysans et de lutins. Celle-ci est particulièrement bien venue et accompagne l'enlèvement de la Bergère dont Arlequin est amoureux. Un Vaudeville chanté par un Lutin et un allègre Cotillon terminent le Divertissement.

❋

Une comédie en trois actes de Dominique et Romagnesi, *Danaé*, fut représentée en juillet 1721 à la Foire Saint-Laurent. Cette pièce contient d'importants Divertissements dont le premier termine le Prologue par une symphonie et un Air chanté, suivis d'une Bourrée, de deux Menuets et d'un Vaudeville faisant allusion aux représentations données par les Italiens à la Foire Saint-Laurent :

A l'hostel de la Comédie
On voit sécher sur pied Thalie ;
Pour éviter un triste sort,
Elle veut devenir foraine ;
La troupe italienne
N'a pas tort.

L'argument de la comédie est l'histoire de Jupiter amoureux de Danaé ; Il cherche avec Mercure un expédient pour tromper la gouvernante de la naïve princesse. Plusieurs personnages consultés ne savent que lui conseiller, lorsqu'un « Parvenu » lui laisse entendre que, seules, de larges libéralités pourront circonvenir la duègne. Jupiter reconnaît la justesse de cet argument, et ce sera le prétexte au fastueux Divertissement de *La Fortune* qui termine le premier acte. La mise en scène de ce Divertissement fut fort remarquée : « Cette décoration est très magnifique ; on voit la Déesse sur un piédestal au-dessus de sa roue. Douze colonnes torses cannelées, rehaussées d'or, forment un riche vestibule ; elles tournent continuellement, symbolisent l'instabilité de la Fortune et jettent un grand brillant » (1).

La musique de ce Divertissement du *Temple de la Fortune* se compose d'un *Prélude*, « marqué », suivi d'un Air chanté par un Suivant de la Fortune :

Fortune, de ton inconstance,
Ne me fais point éprouver les rigueurs, etc.

Une symphonie accompagne les Nations qui viennent tour à tour s'incliner devant la Fortune. Un air dansé pour la Fortune donne lieu à une symphonie très diversifiée, qui semble vouloir exprimer par la musique et la variété des pas des danseurs les fluctuations de la Fortune : Une courte phrase à trois temps, pour les flûtes est interrompue par un bruyant *tutti* des cordes ; reprise de la mélodie aux flûtes, interrompue à nouveau par le *tutti* ; à cette sorte de Prélude s'enchaîne un

(1) *Mercure*, août 1721.

« Gracieusement », gigue à 6/8, interrompue par un « Brusquement » Louré à 6/4, auquel s'enchaîne un « Vivement », Bourrée à deux temps, suivie d'un « Légèrement » sous forme de Passepied. Un Vaudeville termine le Divertissement :

L'Epoux d'une fringante brune
Vient d'obtenir de grands emplois.
Sa femme est d'un joly minois,
C'est assez pour faire fortune.

Dernier couplet (au Parterre)

De vos faveurs, je n'en veux qu'une,
Mettez notre pièce en crédit ;
Ah ! si le Parterre applaudit,
C'est assez pour faire fortune.

Au deuxième acte, une « Sérénade » de Colombine apprend à Danaé qu'un Prince est amoureux d'elle : Prélude symphonique, Air chanté accompagné par les flûtes, coupé de *tutti* à l'orchestre.

Enfin le troisième acte se termine par des danses et des chansons et le Vaudeville final :

Si vous voulez d'une beauté
A vos désirs toujours rebelle
Vaincre aisément la Cruauté,
Faites pleuvoir de l'or chez elle :
Vous ferez taire sa fierté.

Dernier couplet (au Parterre)

Nous formons l'espoir le plus doux
Quand une pièce vous fait rire.
Ici, Messieurs, rassemblez-vous,
Que la nouveauté vous attire,
Faites pleuvoir de l'or chez nous.

❋

En 1721 également, une comédie-ballet en trois actes de Legrand, *Belphégor*, fut un succès, et fit dix-huit représentations consécutives. Chaque acte comporte un important Divertissement. La pièce pourrait se classer dans le genre « féérie » : Belphégor est un démon paraissant sous figure humaine. Quant au fond de la comédie, c'est une satire contre les femmes et la vie conjugale.

Au premier acte, le démon Belphégor, qui protège Trivelin, empêche au dernier moment le mariage de son rival Jacquet avec l'aimable Colette. Le décor représente un Bocage avec les préparatifs pour une noce de village ; une troupe de bergers et de bergères accompagnant la Noce entrent en dansant et chantant. Au milieu de la fête s'élève une soudaine tempête, le tonnerre gronde. « Tremblement de terre » à l'orchestre, « Vite » en ré majeur. Un chœur très animé avec symphonie s'enchaîne à la symphonie descriptive du tremblement de terre ; les paysans appellent Bacchus à leur secours. Un Lutin paraît alors dans les airs apportant, sous condition, le calme après l'orage. Récitatif accompagné, doux et lent :

Contre un injuste hymen le Destin se déclare ;
La vigne va périr dans cet orage affreux,
Si dans ce jour Trivelin n'est heureux :
Qu'à lui donner la main Colette se prépare.

Et chacun de s'incliner devant l'arrêt du Destin. Chœur et symphonie en ré mineur.

Jacquet, furieux, doit céder Colette à Trivelin. On danse. La scène se termine par un Vaudeville dont le refrain, dit le « Je ne sçai quoi », restera un « timbre » longtemps populaire :

Colette, je ressens pour toi
Plus que de la tendresse,
Un trouble, une ardeur qui me presse,
Qui me fera mourir je crois ;
Refrain : Ah ! c'est un certain je ne sçai qu'est-ce,
Ah ! c'est un certain je ne sçai quoi.

Dernier couplet (au Parterre)

Que le Public de bonne foi
Applaudisse une pièce,
Le fâcheux critique ne cesse
D'exercer toujours son emploi,
Il trouve un certain je ne sçai qu'est-ce,
Il blâme un certain je ne sçai quoi.

Au deuxième acte, le théâtre représente les Enfers. On y voit arriver Arlequin, valet de Belphégor, envoyé par celui-ci en ambassade auprès de Pluton. L'air et les propos d'Arlequin sont si bouffons que les tristes Ombres se sont mises à rire en le voyant. Proserpine elle-même le trouve plaisant au point d'ordonner une Fête en son honneur afin qu'il garde le meilleur souvenir de son passage aux Enfers :

PROSERPINE

Il faut que tu saches que nous avons ici les plus excellents Maîtres de tous les Arts. Nous avons surtout un Opéra des plus complets...

ARLEQUIN

C'est donc ce qui a si fort affaibli les nôtres...

Une *Feste Infernale* forme le Divertissement. Danses des Ombres et des Lutins. Les couplets du Vaudeville sont chantés et dansés par l'Ombre d'une Pucelle, l'Ombre d'un Avare, l'Ombre d'une femme mariée, celles d'un cocu, d'un débauché et d'une veuve. Arlequin, parmi toutes ces Ombres a retrouvé sans aucune joie celle de sa femme défunte ; il chante le dernier couplet du Vaudeville en s'adressant au Parterre :

Que je vais bien à mon retour,
A Belphégor chanter sa gamme !

Quoi, m'envoyer dans ce séjour,
Pour m'y faire trouver ma femme !
C'est me jouer un vilain tour.
Lorsque là-haut il fuit la sienne,
Pourrait-il me croire assez sot
Pour tirer d'ici-bas la mienne ?
Diable-zot.

Le troisième acte se déroule dans un jardin illuminé où M. Turcaret, riche agioteur, se prépare à donner le Bal. Belphégor, pour se venger de Turcaret, va l'obliger par ses enchantements à verser une forte somme à Trivelin qui la partagera avec Arlequin, en remerciements des services rendus.

Divertissement : *Le Bal.* Des Masques entrent, chantant et dansant. Un « Air gai » en sol mineur fut particulièrement goûté :

La nuit tous les chats sont gris
Le Bal est l'assemblage
Des Jeux et des Ris ;
Sous un beau masque, un laid visage
Y passe souvent pour Cypris.
On prend Fanchon pour Cloris,
Le Magot pour un Adonis,
L'Agioteur pour un Marquis,
Et le Fou pour le Sage :
La nuit tous les chats sont gris.

On danse deux Menuets. Arlequin et Trivelin entrent costumés en Bohémiens, l'un portant un tambour, l'autre des Cliquettes. Ils convient les Masques à venir entendre la bonne aventure :

Accourez, Amants curieux :
Sur la foi de nos sornettes,
Vous croyez devenir heureux,
Déjà vous l'êtes.

Belphégor s'est emparé de l'esprit de M. Turcaret : il est devenu subitement fou et ne peut plus s'exprimer qu'en chantant. C'est ainsi qu'il chante successivement trois airs amusants « pour un agioteur ». Belphégor consent à rendre l'esprit à M. Turcaret lorsqu'il aura remis cent mille écus à Trivelin. Mme Turcaret s'y oppose, alors Belphégor met le jardin en feu, et de chaque arbre sortent des gerbes de feux d'artifices. Epouvantée, Mme Turcaret remet les écus, et le Bal continue. On danse deux charmants Passepieds (1), et tout finit en vaudevilles :

Il n'est qu'un certain temps pour plaire,
Iris, vendez cher aux Amants
Vos beaux ans ;
Vers la fin de votre carrière

(1) Mouret a fait figurer ces deux *Passepieds* dans sa *Suite d'Airs à danser.*

Vous payerez à votre tour
A l'Amour,
Tous les frais qu'il aura pu faire.

Dernier couplet (Arlequin au Parterre)

Si l'on vous demande à la porte,
Belphégor a-t-il réjoui,
Dites oui.
Si quelqu'un parle d'autre sorte,
Et veut, par contradiction,
Dire non,
Dites... Que le Diable l'emporte.

❋

En 1722, une comédie en trois actes de Delisle, *Timon le Misanthrope*, tirée des *Dialogues* de Lucien, présente un genre nouveau de comédie « qui la fit recevoir avec de grands applaudissements » (1) tant à la Cour qu'à la Ville. La pièce fut reprise presque chaque année par la suite, et toujours avec le même succès. On la donnait encore en 1738. Elle comporte trois importants Divertissements : *Les Passions*, *Les Flatteurs* et *Les Vérités*.

Les « Passions », aux ordres de Mercure ont mission de séduire le naïf Arlequin. Airs pour les Passions et la Volupté ; couplets pour l'Ambition, et Vaudeville pour un Buveur. Le Divertissement se termine par une véritable pantomine : les Passions, conduites par la Volupté, s'emparent d'Arlequin et, dans un Ballet caractérisé, l'entraînent.

Au deuxième acte, Arlequin ayant dérobé la fortune de son maître Timon, se voit entouré de flatteurs et de faux amis. Un maître de chant, un maître de danse, un maître d'armes tentent vainement de lui enseigner leur art. Un *Ballet des Flatteurs* forme le deuxième Divertissement de la pièce. Arlequin ne peut résister à leurs flatteries, se livre à eux, comme il s'est livré aux Passions, et se mêlant à leurs danses, les suit. Le Divertissement se compose d'airs chantés pour les Flatteurs, d'une charmante Musette pour soprano et hautbois, d'un Menuet et du Vaudeville final.

Au troisième acte, Arlequin dépouillé à son tour de la fortune dérobée à son maître Timon le Misanthrope reconnaît ses erreurs et fait amende honorable ; Timon, de son côté, reconnaît les siennes et la comédie s'achève par le mariage de Timon et la bénédiction des dieux. Mercure appelle *les Vérités* qui doivent s'emparer d'eux pour toujours. Le Ballet des *Vérités* est écrit dans un style noble et pompeux approprié au sujet. Il débute par une « Marche » pour les Vérités « noblement ». Air chanté par une Vérité (Menuet pompeux) ; Air dansé pour les Vérités « marqué, fièrement » ; enfin une *Aria* pour Soprano, très développée avec symphonie « No non temete la verita », et un amusant Vaudeville :

Je méprise les avantages
Des habits et des équipages.

❋

(1) *Spectacles de Paris.*

Il est important de relever qu'en 1722 Mouret composa la musique de trois comédies jouées par les Italiens sur le Théâtre de la Foire Saint-Laurent. Ce sont *Le Jeune Vieillard*, comédie française en trois actes (jouée le 25 juillet 1722) ; *La Foire des Fées*, comédie française en un acte et *La Force de l'Amour*, comédie française en un acte, jouées toutes deux le 8 août 1722.

Ces trois comédies sont de la main des fournisseurs habituels des Théâtres forains, et par la suite de l'Opéra-Comique : Lesage, Fuzelier et d'Orneval.

❈

En décembre 1723, une comédie de Autreau, *Le Besoin d'aimer ou la Fille inquiète*, fut accueillie par « un Parterre très tumultueux », écrit *Le Mercure*. En mai 1724, ce même *Mercure* donne l'analyse de la pièce qui méritait un meilleur sort. Les Divertissements en sont très importants, et dans l'un d'eux, Mouret qui ne craignait pas de prendre des libertés avec les auteurs, s'était permis de substituer un autre texte à celui de l'auteur ! On peut lire cette remarque imprimée à la fin du premier acte de la pièce (1) : « Le Musicien a arrangé autrement les chansons de ce Divertissement sans consulter l'Auteur, et en a fait un très beau morceau de Musique, mais un peu aux dépens de la Poésie. »

Les paroles substituées à celles de l'auteur sont probablement de Mouret lui-même, que nous savons versificateur à ses heures.

❈

L'Embarras des Richesses, première comédie de d'Allainval pour la Comédie italienne, jouée en mai 1725, connut un très grand succès. La pièce fit vingt représentations avant le départ des comédiens pour Fontainebleau, et fut continuée pendant tout l'hiver. On la reprenait encore en 1738.

Cette comédie comprend deux importants Divertissements, et la Fête qui la termine excita l'enthousiasme du public.

L'auteur oppose dans sa comédie Arlequin, l'homme simple et heureux au financier Midas que l'ambition et la soif des richesses ont conduit au faîte des honneurs, mais qui ne connaît ni bonheur, ni tranquillité. Il supplie Plutus de reprendre les vaines richesses qu'il lui a dispensées. Plutus séduira alors le naïf Arlequin et lui fera don des richesses de Midas. Premier Divertissement : Entrée de Plutus et de sa suite ; marche en sol majeur. Duo sur un tempo de Menuet pour deux suivantes de Plutus ; on danse le Menuet, puis une Forlane. Le Vaudeville termine la scène :

Vaudeville (Gai, en sol majeur)

L'Amour n'est plus comme au vieux temps
Un Roman de longue lecture.
Souvent, dix Tomes rebutants
Ne concluaient pas l'aventure ;
Mais à l'usage des Traitants
Plutus l'a réduit en brochure.
Turelure, lure.

(1) Autreau : *Œuvres*, Paris, Briasson 1749.

Au deuxième acte, Arlequin après avoir accepté les présents de Plutus change d'humeur et devient triste et méfiant : il croit voir en chacun un voleur possible. Au troisième acte, Arlequin, excédé rend le trésor à Plutus et recouvre immédiatement sa belle humeur et ses qualités. Tout finit par un double mariage et le Divertissement qui termine la pièce est une Fête pour la célébration de ces noces. Entrée de danseurs et de danseuses « Légèrement et piqué », en ré mineur, tempo de Menuet. Un Air pour Soprano avec accompagnement de symphonie est intéressant par sa diversité et l'allure mouvementée de la basse :

Vivement : Un torrent du haut des montagnes
Avec fracas précipite ses eaux ;
Il ravage en fuyant les fertiles campagnes,
Mais un rocher brise ses flots

Gracieusement : Heureux ruisseau, dans cette route obscure,
Vous coulez plus tranquillement,
Rien ne trouble jamais votre cristal charmant, etc.

Cet air, très agréablement contrasté, est une page charmante. Le Divertissement se termine par des danses et le Vaudeville moralisateur :

Les richesses, les vains honneurs,
Sont des fers qui gênent la vie ;
Heureux, qui loin de ces grandeurs,
Passe des jours dignes d'envie, etc.

Dernier couplet (Arlequin au Parterre)

Parterre équitable, c'est toi
Que je tâche de satisfaire,
Je serai content comme un Roi
Si cette Pièce a pu te plaire.
Ça, qu'en penses-tu bonnement ?
Mais viens me l'expliquer souvent
Pour faire enrager le Critique.

❋

En février 1726, une petite comédie en un Acte de d'Allainval, *Le Tour de Carnaval*, avec un Divertissement sur un texte de Panard, est tout à fait significative. Ainsi que son titre l'indique, *Le Tour de Carnaval* est un tour pendable joué à une mère irascible et à un fiancé benêt, à la faveur du Carnaval : Mme Richard veut faire épouser à sa fille un assesseur de Gisors benêt, laid, mais fort riche, et portant le nom symbolique de Sotenrobe. Après une longue résistance, la jeune fille feint de consentir au mariage ; Clitandre, son amant, accompagné de son valet « Sans Quartier », promettent d'empêcher le mariage, tout en ridiculisant Sotenrobe à la faveur du Bal masqué qu'il prépare pour la célébration de ses fiançailles avec la belle Marianne. Après un enlèvement par substitution de la jeune fille à la barbe du fiancé, Clitandre et Marianne obtiennent enfin le consentement de la mère à leur mariage.

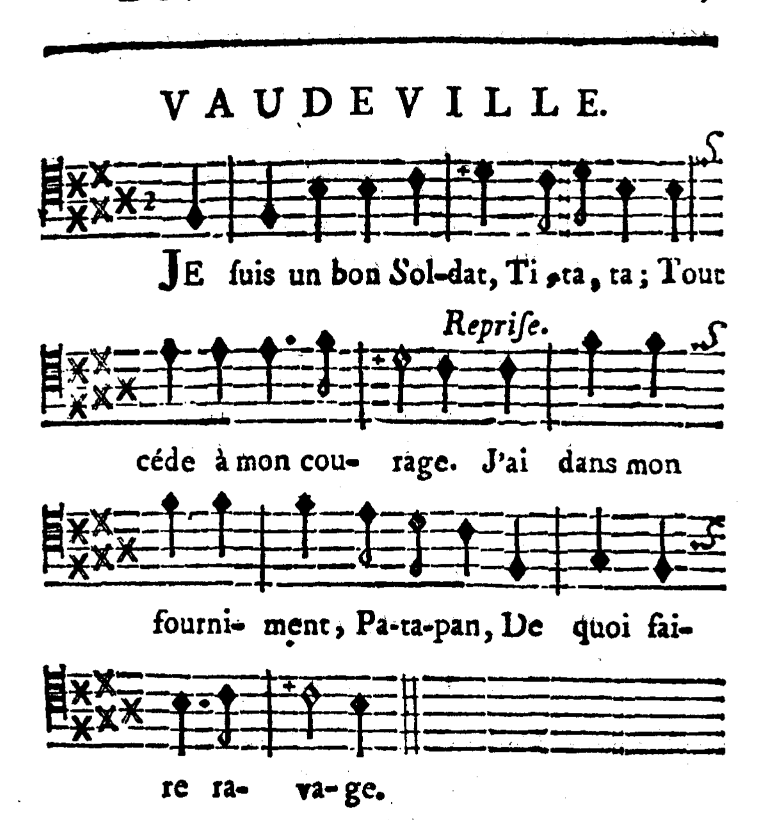
Par un Art delicat, par un jeu patetique,
PELISSIER, vous donnez a la Scene Lyrique
Mlle PELISSIER.
Du Theatre François tous les charmes divers.
Sans vous les Opera ne sont que des Concerts.

Mlle Pélissier
Gravure de J. Daulle, d'après H. Drouais.



Le Danseur Du Moulin
D'après Bérain.

C'est pour cette petite pièce que Mouret écrivit peut-être pour la première fois certains couplets et vaudevilles dans le plus pur esprit du genre opéra-comique, et qu'on le sent désormais dégagé de toute contrainte. L'Air « pour une petite fille », celui du « Cahin-Caha », pour un vieillard et une vieille, sont des chefs-d'œuvre du genre ; on n'a pas fait mieux plus tard. Les couplets du *Cahin-Caha* devinrent à tel



Quand je vais au combat
Ti, ta, ta,
Pour moi c'est une fête ;
Quand je monte à l'assaut,
Tôt, tôt, tôt,
Jamais rien m'arrête.

point célèbres que la pièce elle-même prit le nom de *Cahin-Caha*. Elle connut un succès prodigieux, eut de nombreuses reprises, et fut aussi représentée en province (1).

Le premier Divertissement est écrit dans le ton brillant et peu usité à l'époque de Si majeur. Il s'ouvre par une « Marche pour des soldats et des Amazones », symphonie avec trompettes et timbales. Dans un « Air pour une Amazone », Mouret a repris le charmant thème de l'air de Caliste, « Amour, amour, charmant vainqueur », de l'Entrée de *La Femme* des *Festes de Thalie*, en le transposant en si majeur (en si bémol dans l'opéra). Un petit vaudeville très spirituel et gaillard pour le « Soldat Sans-Quartier », avec d'amusants couplets, termine la scène et devient vite populaire.

Le second Divertissement, en Mi majeur, est plus important : c'est la scène du Bal masqué. (2) Il comprend des Menuets chantés et dansés ; l'Air caractéristique pour une « Petite Fille » :

Je ne suis plus dans l'ignorance
Je sais ma ba, be, bi, bo, bu.
Déjà mon petit cœur ému,
Près d'un jeune berger commence,
A faire ta, te, ti, to, tu.

2e Couplet

Faites-moi donc présent ma mère,
D'un mari... da, de, di, dodu.
Qu'il soit sémillant, vif et drû,
Surtout d'un âge à pouvoir plaire :
Car un vieux... pa, pe, pi, po, pue !

3e Couplet

Si pour moi sa tendresse dure,
J'aurai toujours de la vertu.
Mais s'il est brutal et bourru,
Ma bonne maman, je le jure,
Il sera ka, ke, ki, cocu !

On peut juger d'après le texte que l'on est loin des bergeries sentimentales et que l'on est au cœur même de l'esprit du Théâtre de la Foire. Les célèbres couplets du *Cahin-Caha* ont une tendance moralisatrice très en vogue ; un Vieillard et une Vieille se plaignent des mœurs du temps et regrettent celui de leur jeunesse :

Dans ma jeunesse
Qu'on se divertissait,
Chacun se trémoussait,
Avec grâce on dansait,
Dans un Bal on faisait
Admirer sa souplesse :

(1) La pièce était encore représentée à Bordeaux en 1774.

(2) Le Ballet avait été réglé par « M. Marcel qui a eu l'honneur de montrer à danser au Roy ». Maupoint : *Bibliothèque des Théâtres*.

Aujourd'hui ce n'est plus cela
Ce n'est qu'indolence,
Langueur, négligence,
Les grâces, la danse,
Sont en décadence,
Et le Bal va
Cahin-caha.

Dans ma jeunesse,
Les papas, les mamans,
Sévères, vigilants,
En dépit des Amants,
De leurs tendrons charmants
Conservaient la sagesse.
Aujourd'hui ce n'est plus cela,
L'Amant est habile,
La fille docile,
La mère facile,
Le père imbécile,
Et l'honneur va
Cahin-caha.

Suit toute une série de couplets dans cet esprit, qui ravirent le public de la Comédie italienne. Mouret les mit en musique de façon très habile : un 6/8 en mi mineur donne ce balancement et dépeint fort justement le « cahin-caha ». On danse ensuite une alerte Bourrée et la pièce se termine par un étincelant Vaudeville qui devint aussi célèbre que les couplets précédents :

Ah ! que dans ces jours à Paris
Cupidon fait bien ses affaires,
Que l'on y dupe de maris,
Que l'on en fait accroire aux mères ;
Censeurs, n'en dites point de mal :
Tout est permis en Carnaval.

❋

En août 1726, un spectacle dû à la collaboration de Dominique, Romagnesi et Riccoboni, le fils, obtint un grand succès, C'est un « Ambigu comique », ayant pour titre *Les Comédiens esclaves* ; ce spectacle se compose de trois actes représentant chacun une petite pièce d'un genre différent.

Le premier acte, *Arlequin toujours Arlequin* est une comédie française dans le goût italien, comprenant un Divertissement dans le goût pastoral. Le deuxième acte, *Arcagambis*, est une tragédie burlesque, enfin le troisième acte *L'Occasion*, est un opéra-comique ; le tout est entremêlé de danses et de musique. Ce spectacle fit dix-huit représentations avant le départ pour Fontainebleau, fut repris tout l'hiver et resta au répertoire.

❋

L'Horoscope accompli, comédie en un acte de Thomas Simon Gueullette avec un charmant Divertissement sur un texte de Panard, obtint, elle aussi, un succès durable. C'est l'éternelle histoire de la jeune beauté prisonnière d'un tuteur décidé à l'épouser, et qui parvient à tromper sa vigilance pour rejoindre l'objet aimé. Un « Divertissement Turc » termine la pièce par des couplets, des danses et deux Vaudevilles qui firent fureur et dont le Marquis de Paulmy écrit « qu'ils ont eu tant de succès qu'ils sont connus de tout le monde ». Parmi les danses, signalons un *Louré* « piqué », d'un rythme très caractéristique.

Premier Vaudeville

D'un jeune plumet vif et tendre,
Philis voulant combler les vœux,
Fut à l'oracle pour apprendre
S'il aurait toujours mêmes feux ;
On lui dit, que suivant l'usage,
Son bonheur le rendrait volage ;
Beautés sensibles, songez-y,
Cet Horoscope est accompli.

Dernier couplet (Arlequin au Parterre)

Quand on nous fit venir en France,
L'oracle nous dit qu'en ces lieux
Rien n'échappe à la connaissance
Des spectateurs judicieux ;
Mais que souvent votre indulgence
Ranimerait notre espérance ;
Puissions-nous encore aujourd'hui
Voir cet Horoscope accompli.

Le second Vaudeville, tout à fait amusant, comprend un grand nombre de couplets, dont quelques-uns fort spirituels. La musique (un 6/8 en sol majeur) en est vive et dans le genre populaire :

Quand une mère trop sauvage
    Vous tient en cage,
Jeunes beautés, je vous plains fort,
    Quel esclavage !
    C'est une mort.
Mais quand la mère moins chagrine,
    Chez la voisine
Laisse aller parfois son tendron,
    Hon, hon,
    Encor vit-on.

5[e] *Couplet*

Quand un objet sexagénaire
    Qui cherche à plaire,
Veut qu'on lui marque un doux transport,
    Quelle misère !

C'est une mort.
Mais lorsque la Nimphe à lunettes,
A pour soubrette
Une jeune et fraîche dondon,
Hon, hon,
Encor vit-on.

Dernier couplet (Arlequin au Parterre)

Lorsqu'en ces lieux l'écho résonne,
Et que personne
N'y vient, malgré tout notre effort,
Ah ! j'en frissonne,
C'est une mort.
Mais quand il faut que l'on se serre
Dans le Parterre,
Et que l'on garnit le Balcon,
Hon, hon,
Encor vit-on.

❋

Zéphire et Flore, pastorale héroïque en trois actes de Riccoboni, représentée le 23 août 1727, est une pièce de circonstance composée à l'occasion de la naissance de Mme Louise Elisabeth, fille de Louis XV, et qui comporte des couplets allégoriques. La partie des chœurs, dans ces trois actes, joue un rôle important. Ces chœurs, sont, comme la plupart des chœurs de Mouret, traités de façon vivante et sonnent clairement ou brillamment. Le Divertissement du premier acte, *Entrée de Faunes et de Dryades*, ne présente pas un caractère original. Par contre, le Divertissement du second acte est très caractéristique ; c'est une « Fête terrible » des Aquilons déchaînés. Le chœur des Aquilons a grande allure et deux symphonies pour les Vents sont remarquables par leur mouvement (la seconde en particulier), le dessin mélodique, les modulations et le souffle tumultueux qui les anime. Au troisième acte, le Divertissement dépeint le calme après la tempête : Entrée de Bergers et scène pastorale. On y relève une délicieuse symphonie pour Zéphire et Flore, avec les flûtes et les violons, ainsi qu'un Air de circonstance à la gloire de la Maison de France :

Le lys, par sa blancheur efface
Les plus brillantes couleurs,
Et l'on ne voit point de fleurs
Que sa tête ne surpasse.
Qu'il règne dans ces Cantons,
Et que sa tige féconde
Bientôt couvre tout le monde.
De ses nouveaux rejetons.

❋

En 1729, une autre pièce de circonstance, cette fois à l'occasion de la naissance du Dauphin est représentée le 29 septembre. *Le Feu d'Artifice ou la Pièce sans dénoue-*

ment est un petit acte dû à la collaboration de Dominique et Romagnesi. La pièce se termine par un brillant Divertissement dans lequel dominent les trompettes. On tire un feu d'artifice au son des trompettes et des timbales, tandis que dansent artificiers et Bateliers.

Air de Trompette (UNE MUSICIENNE)

Trompettes que vos sons, que vos bruyants concerts
Fassent retentir l'Univers
Du bonheur de la France.

UN ARTIFICIER

Que notre ardeur éclate dans les Airs
Pour célébrer une auguste naissance ;
Que nos feux
Brillent dans les cieux ;
Qu'ils annoncent à tous les Dieux
Notre vive reconnaissance.

Duo

Trompettes que vos sons, que vos bruyants concerts
Fassent retentir l'Univers
Du bonheur de la France.

La pièce se termine par un charmant Vaudeville :

« L'Amour est un Artificier », etc.

❀

Mentionnons, à cause de l'importance de ses Divertissements, une comédie héroïque en trois actes en vers de La Grange, *Les Jeux Olympiques ou le Prince malade*, jouée en novembre 1729, et qui fut un succès. « La Comédie finit par un Divertissement qui a du rapport au sujet. La musique qui est de M. Mouret est très bien caractérisée et très variée (1). » Les décorations de cette pièce furent jugées originales et particulièrement appréciées du public. Le principal Divertissement, celui dont fait mention *Le Mercure*, intitulé *Les Athlètes*, serait digne de figurer à nos actuelles Olympiades ! Il est des plus brillants, d'allure martiale, et tous les Airs ou symphonies qui le composent sont accompagnés d'éclatantes fanfares de trompettes. A côté de ce Divertissement caractéristique, notons encore celui très important du Prologue pour *les Guerriers et les Amazones*. Enfin un Divertissement pour *les Magiciens*, un autre pour *les Médecins* (traités à la façon de Molière), et le Vaudeville final :

« Lorsqu'une fièvre mutine, etc. ».

❀

(1) *Mercure*, novembre 1729.

Septembre 1730 vit la création d'une trilogie de Dominique et Romagnesi, agrémentée de Divertissements : *La Foire des Poètes*, *L'Isle du Divorce* et *La Sylphide*. Ces trois pièces, en un acte chacune, composaient un spectacle qui obtint un durable succès (trente-quatre représentations consécutives). *La Sylphide*, en particulier, fit longtemps les délices du public, et fit partie du fond du répertoire de la Comédie Italienne.

Le théâtre, dans *La Foire des Poètes*, représente « Un Caffé rempli de Poëtes ». Toute cette scène est fort amusante et « l'atmosphère » très bien rendue. Dans le Divertissement, le « Chœur des Poëtes assis autour d'une table de Caffé », prend part à l'action en chantant et en dansant. Les paroles des airs chantés sont soit en français, soit dans un italien de fantaisie. On y trouve un amusant *Récit* pour un professeur de poésie :

Son professor di poesia
Della divina frenesia, etc.

suivi d'un Air :

« Venite miei cari scolari ».

Cet Air du professeur est suivi d'une très divertissante « Gigue » pour les Ecoliers, et de divers airs et Récits entre écoliers et professeur. On entend soudain un « *Prélude pour la Folie* » :

LE PROFESSEUR

« Qu'annonce cette symphonie ? »

Récit et *Air* pour la Folie :

« Ingrats, ne me connaissez-vous ? »

suivi d'un chœur pour les écoliers et les poètes, célébrant à l'envi le triomphe de la Folie :

« Viva, viva la pazzia. »

Toute la musique de ce Divertissement est pleine de malice, de gaieté et d'un entrain endiablé. Celle des deux autres comédies n'eut pas un moindre succès.

L'Isle du Divorce contient de nombreux airs chantés sur des textes ayant rapport au divorce. Un amusant Duo pour soprano et basse :

« Séparons-nous, faisons divorce. »

Un Air pour Soprano :

« A la pente qui nous entraîne... »

Air pour haute-contre :

« Ici le Divorce est permis. »

Air pour soprano :

« Lorsque l'Hymen nous ennuie. »

Le tout entremêlé de danses, et un Vaudeville final :

« Femmes, suivant notre méthode... »

Quant au Divertissement de *La Sylphide*, il est dans le style champêtre et bucolique.

❋

Le Triomphe de l'Intérêt, comédie de Boissy, représentée le 8 novembre 1730, est le type de la pièce dite « morale ». L'auteur y passe en revue les différentes formes de l'intérêt qui restera vainqueur de la vertu. Cette comédie eut un prodigieux succès, car on y vit des allusions à la chronique scandaleuse du temps. La représentation de quelques scènes, qui furent ensuite imprimées, fut interdite. Dans un exemplaire de la pièce, annoté par Gueullette, il est indiqué que Fanchon personnifie Mlle Pélissier, de l'Opéra, et Jaquin le Juif d'Uliz, son amant ; Phèdre, la Duclos, et Hippolyte, Duchemin, fils ; à la scène IX, entre Phèdre et Hippolyte, Gueullette note : « La vieille Duclos ayant épousé le jeune Duchemin qui en usa très mal avec elle, voulut faire casser son mariage et perdit son procès à l'Officialité. »

Dans le *Dictionnaire des Théâtres* des Frères Parfaict, ceux-ci constatent que « les différentes aventures arrivées dans Paris vers le temps où elle fut représentée, auxquelles on s'imagina qu'elle faisait allusion, eurent moins de part à ce succès que l'énergie des vers, le sel des épigrammes, la gaieté des couplets, la vivacité du dialogue, en un mot le mérite réel de l'ouvrage. »

Mercure, ne trouvant plus d'emploi dans l'Olympe, descend sur la terre pour en chercher un. Il se présente chez l'Intérêt qui le nomme son Substitut, et le charge de recevoir les requêtes à sa place :

MERCURE

Que l'Intérêt est bien en France !
Je ne l'ai jamais vu si gras, ni si dodu ;
Et le voilà, ma foi, vêtu,
En Héros de Finance.

Mercure reçoit une jeune actrice qui cherche un protecteur assez riche pour faire sa fortune au théâtre ; la scène est en partie en vaudevilles, c'est une satire des mœurs du théâtre. Un Caissier se présente qui devient le protecteur de l'actrice. La Finance est représentée par M. David, Juif, qui demande à Mercure :

« Pour frustrer mes créanciers
Des trois quarts de leurs deniers,
Dites-moi comment faire ? »

Mercure le présente à la Banqueroute, et la scène donne lieu à une satire sur la Finance :

Pour entrer au port, il te faut trois naufrages ;
Le premier te remettra,
Le second t'engraissera,
Le dernier te mettant au-dessus des orages,
A jamais t'enrichira.

Aux cours des scènes suivantes, Mercure reçoit encore plusieurs autres personnages, qui font de l'intérêt leur règle de vie. Enfin le naïf et honnête Arlequin, entré par mégarde dans le Palais de l'Intérêt, étonne Mercure par son parfait et sincère désintéressement.

A la scène finale, entrée de l'Intérêt suivi de ses troupes, au son des trompettes et du tambour. Il doit se battre contre l'Honneur, venu pour l'exterminer. Mais l'Intérêt triomphe sans peine et sans lutte : il lui suffit de laisser entrevoir ses richesses pour que les suivants de l'Honneur se rangent à ses côtés. Cette scène donne lieu à un important Divertissement en musique. On voit, dans le fond du Théâtre, couler des fleuves d'or et d'argent, des monceaux de perles et de diamants :

L'INTÉRÊT

Mes fidèles sujets, prenez part à ma gloire,
Célébrez mon Triomphe, et chantez ma victoire.

Marche pour les suivants de l'Intérêt, et Chœur :

Chantons la puissance suprême
De l'Intérêt, Maître de l'Univers.

Suivent plusieurs airs chantés, deux Rigaudons, un solo, alternativement avec le chœur, enfin le Vaudeville final :

En toute sorte d'affaire,
Qui veut se rendre vainqueur,
Doit, pour arme nécessaire,
Employer l'or séducteur.
On ne choisit plus pour guide
La Justice, ni l'Honneur :
C'est l'Intérêt qui nous guide.

(Dernier couplet)

Messieurs, de votre suffrage
Tout notre bonheur dépend :
Si vous trouvez cet ouvrage
Digne d'applaudissement,
Pour témoignage solide,
Apportez-nous votre argent :
C'est l'Intérêt qui décide.

Le Divertissement se termine par une joyeuse contredanse générale. La musique contribua au succès de la pièce qui fit courir tout Paris : « Il y a longtemps, écrit le Mercure, qu'on n'a vu un concours aussi prodigieux de spectateurs » (1).

❋

Le Je ne sçai quoi, ou, le Dieu de l'Agrément, comédie en un acte en vers de Boissy, suivie d'un important Divertissement, représentée en septembre 1731, connut, elle aussi, un grand et durable succès : « Cette pièce, écrit le Mercure, attire chaque

(1) *Mercure,* novembre 1730.

jour un concours extraordinaire ; elle est généralement applaudie... Toute la musique de cette pièce, qui est très ingénieuse et très bien caractérisée, est de M. Mouret » (1). Le sujet et le Divertissement de cette comédie se rapportent à l'histoire de *la Calotte*, qui faisait à ce moment l'amusement, non seulement des Parisiens, mais de la France entière.

Arlequin personnifie « Le Je ne sçai quoi » qui a disparu. Il a déserté Paris, dégoûté qu'il était du manque de naturel et des artifices régnant dans la capitale ; il s'est retiré à la campagne, afin d'y vivre en ermite. Vénus, Apollon et Momus sont à sa recherche. Le « Je ne sçai quoi » est ainsi défini par les dieux :

MOMUS (à Vénus)

.... C'est un fripon charmant,
Qui n'est pas votre fils, et qu'on prend pour son frère ;
Dont le nom même est un mystère ;
Déserteur de mon Régiment, (2)
Ainsi que de Cythère.

VÉNUS

Ah ! je reconnais là le Dieu de l'Agrément ;
Le Je ne sçai quoi ravissant,
Que la plus charmante des Grâces
Et le Caprice ont mis au jour.

Le Je ne sçai quoi apparaît aux dieux sous la forme d'Arlequin, et c'est en vain qu'ils tentent de le ramener à Paris. Il ne veut rien entendre et congédie les dieux après les avoir fort maltraités. Ils lui envoient alors une série d'ambassadeurs. C'est d'abord un Géomètre, qui prétend définir *Le Je ne sçai quoi*, et l'examiner de façon scientifique, mais Arlequin lui répond :

ARLEQUIN

Apprenez qu'il faut me sentir,
Et qu'on ne peut me définir,
Monsieur le Géomètre.

Un Petit Maître se présente en ambassadeur de Vénus et de l'Amour. Il pense tenir sa séduction de l'Agrément. Arlequin le détrompe :

ARLEQUIN

Apprenez à mieux vous connaître,
La nature jamais ne fit un Petit Maître.
Le plus aimable est toujours apprêté.

Arrive un Officier suisse, qui se dit l'envoyé de Bacchus :

L'OFFICIER SUISSE

Li Tieu qui préside à la Tonne,

(1) *Mercure*, septembre 1731.
(2) *Le Régiment de la Calotte*.

Monsir Bacchus, me préférir à tous,
Et faire choix de mon personne
Pour faire l'ambassade et la harangue à fous.

Après une scène fort amusante, Arlequin les congédie tous les deux. La gent féminine n'a pas plus de succès que les autres ambassadeurs, et, malgré le récit qu'on lui fait de l'ennui qui règne à Paris depuis qu'il a déserté les lieux de plaisir, Arlequin ne se laisse pas encore fléchir. Un acteur du Théâtre Français, envoyé par Melpomène, vient exaler en tirades ampoulées le désespoir de ce Théâtre. Arlequin, excédé le renvoie :

ARLEQUIN

Que la peste-t'étouffe ! avec ce bruit terrible
Tu n'excites en moi qu'un mal de tête horrible.

Une scène très bien venue est celle du Musicien et de la Danseuse délégués par Terpsichore et le Dieu de l'Harmonie. Ils exposent tour à tour à Arlequin leurs mérites respectifs, dans une scène presque entièrement chantée (1).

LE MUSICIEN

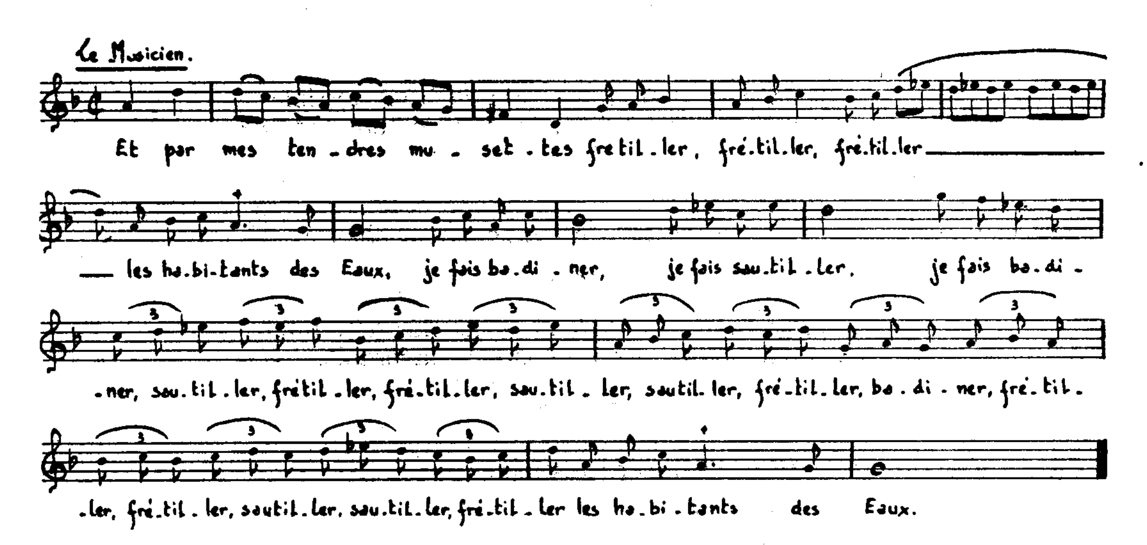
Mon talent le plus grand et le plus admirable,
Est celui d'inspirer un sommeil favorable.
Mes sons endorment noblement,
Et je fais bailler décemment.
Si je peins un Buveur endormi sous la table,
Vous l'entendez distinctement
Qui ronfle musicalement.

. . . .



(1) Lors d'une reprise de la pièce en 1733, le Sieur Bérard, nouveau chanteur, qui devait par la suite briller à l'Opéra, y chante la scène du Maître à chanter, parodie d'une scène du Ballet des *Festes Vénitiennes* de Campra. Le public lui fit l'accueil le plus flatteur.

Au Goût Français j'allie
Le Goût brillant de l'Italie ;
Je fais dans mes Airs nouveaux,
Badiner *(ter)* les jeunes Fleurettes.
Je fais dans mes Chansonnettes,
Sautiller *(ter)* les petits Moineaux ;
Et par mes tendres Musettes,
Frétiller *(ter)* les habitants des eaux.



Les Airs de la Danseuse sont coupés de petits fragments symphoniques pendant lesquels elle danse. Dans cette scène, la musique de Mouret est très amusante ; on entend réellement le chanteur « bailler », et plus loin « ronfler », accompagné par des grognements à l'orchestre. Lorsqu'il est question du « goût brillant de l'Italie », la musique fourmille d'altérations, de chromatisme ou de modulations. A la fin de l'Air, Mouret se livre à une orgie de « frétiller, sautiller, badiner », sur une succession de triolets divertissants. Il continue plus loin ces procédés de musique imitative ou descriptive :

Le Musicien

J'imite par mes sons tous les Chants différents
Des Oiseaux amoureux qui plaignent leur martyre.
On croit ouïr parfaitement
Un serin qui ramage, un pigeon qui roucoule
Et qui gémit de son tourment.
. . . .

On entend tour à tour :

Le Jet d'eau qui s'élance audacieusement,
La Cascade qui tombe, roule,

Et de là se coule
Dans le lit d'un Fleuve charmant.

Arlequin trouvant décidément les musiciens trop maniérés, les renvoie. Arrive enfin Silvia, envoyée par Momus ; elle apporte à Arlequin un « Brevet du Régiment de la Calotte ». Silvia plaît à Arlequin par son air enjoué et naïf ; il se détermine à la suivre, et la victoire de la jeune ambassadrice est complète :

ARLEQUIN

J'irai partout en votre compagnie
Et l'on nous verra, vous et moi,
Ce soir même à la Comédie ;
A tous les cœurs je donnerai la loi ;
On vous applaudira sans cesse,
Moi je serai *Je ne sçai quoi,*
Et vous serez *Je ne sçai qu'est-ce.*

Le retour à Paris du *Je ne sçai quoi* ramené en triomphe par Silvia, sera le prétexte à une fête ordonnée par Momus qui a gagné la partie. Il fait célébrer la rentrée du « Dieu de l'Agrément » par son « Régiment de la Calotte » (1). A ce moment, le décor du Théâtre change et représente une salle ornée de tout ce qui peut caractériser *la Folie* et *l'Agrément* réunis ensemble. Arlequin et Silvia sont portés en triomphe. Marche pour les Calotins et les Calotines. L'une d'elles chante :

Air

Que le Tambour, que la Trompette
Célèbrent de Momus le Triomphe éclatant.
Que la Flûte, que la Musette
Annoncent le retour du Dieu de l'Agrément.

Momus présente alors le dieu de l'Agrément aux officiers de la Calotte :

MOMUS (Récit)

Grands Officiers de la Calotte
Devant ce Dieu fléchissez les genoux ;
Armez sa main de la Marotte.
Qu'il règne ici : Momus n'en sera point jaloux.

Les Officiers de la Calotte, défilant sur un Air d'un rythme martial, rendent hommage à Arlequin et lui présentent la Marotte qu'il reçoit comiquement en faisant

(1) « C'est un Régiment métaphysique, inventé par quelques Esprits badins, qui s'en sont faits eux-mêmes les principaux Officiers. Ils y enrôlent tous les Particuliers, Nobles et Roturiers, qui se distinguent par quelque folie marquée, ou quelque trait ridicule. »
On faisait cet enrôlement au moyen de brevets en prose ou en vers et fabriqués par des « Poètes téméraires. »
Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique,* Paris, Gandouin, 1737. tome V, « Avertissement ».

de nombreux « lazzi ». Un Calotin chante un Air à trois temps, léger, avec accompagnement de symphonie :

Air

Calotins ennuyeux, Calotins sans mérite,
Fuyez vite ; on vous casse tous.
De notre Régiment on ne veut que l'élite :
Accourez seuls, aimables fous.

On danse plusieurs *airs pour les Fous,* très légers, à deux temps.
Un Calotin chante :

Air

Le partage du Régiment
Est la saine Philosophie.
L'esprit de l'aimable Folie,
Qui règne dans ce corps brillant,
N'est que la Raison travestie
Sous les habits de l'enjouement,
Et la morale embellie,
Par le secours de l'Agrément.

Enfin le Vaudeville final, dont les nombreux couplets sont chantés et dansés tour à tour :

Vaudeville

A l'Univers rendons justice,
Même en dépit qu'il en ait.
De quelque façon qu'on agisse,
On est digne du Brevet.
Refrain : Que la Marotte
Passe soudain
De main en main ;
Que la Calotte
Couvre la tête falotte
Du genre humain.

Toute la musique de ce Divertissement est extrêmement brillante. L'entrée de Momus, d'Arlequin et Silvia, se fait au son d'une « Marche », symphonie pour les trompettes, tambours, timbales, flûtes, hautbois, bassons, violons et musettes. Le premier *Air pour une Calotine,* air de Soprano, est accompagné par la Symphonie et la trompette. Les danses pour les Calotins et les Fous sont débordantes de vie et d'entrain.

Une estampe de Lancret qui se trouve en tête de la comédie imprimée chez Prault, en 1731, représente les portraits en pied des deux plus excellents acteurs de la Comédie Italienne, la Demoiselle Silvia et le Sieur Thomassin en Arlequin « fort ressemblans ». Ces vers au bas de la gravure :

Ces aimables Acteurs sont un portrait vivant
De ce *Je ne sçay quoy,* que l'Art ne peut atteindre.
Qui pourrait rendre aux yeux leur jeu plein d'agrément
Serait sûr de le peindre.

❋

Mentionnons, pour ses importants Divertissements, *L'Amante difficile,* comédie de La Motte (août 1731). Cette pièce avait été déjà représentée en 1716, en italien, sous le même titre. Elle comprend trois Divertissements : *Sommeil, Les Bohémiens, Le Bal* (Entrée de Masques). Dans ce dernier, il faut noter un Air chanté par un Masque, composé d'une *Courante,* d'une *Gigue,* d'un *Menuet* et d'un *Rigaudon* qui s'enchaînent, ainsi que quatre amusants vaudevilles.

❋

L'Ecole des Mères comédie en un acte de Marivaux, avec un Divertissement sur un texte de Panard, est représentée en juillet 1732. Les danses qui le composent furent particulièrement goûtées : « La Demoiselle Roland et le Sieur Lelio ont dansé dans ce Divertissement un Pas de Deux, composé d'une Loure et d'un Tambourin, avec toute la justesse et la vivacité possible » (1).

❋

Une comédie originale, en trois actes en vers, de Boissy *La Surprise de la Haine,* avec un Divertissement en musique, fut très applaudie en février 1734. La Demoiselle Silvia y jouait le principal rôle de façon inimitable. Le thème de cette comédie est celui de la Haine survenant et divisant les Amants prêts à s'entendre. L'ordonnateur du singulier Divertissement qui termine l'ouvrage est un « Milord », acteur dans la comédie :

MILORD

Je cours présentement, je cours sans plus attendre,
Ordonner un Ballet dans notre goût Anglais.

LUCILE

Un Ballet Anglais ?

MILORD

Oui, qui vous plaira, je crois.
L'idée est singulière, elle sort de ma tête,
Je suis compositeur moi-même de la fête.
On ne doit pas du tout en paraître surpris.
Bien loin qu'il en rougisse, un Lord, dans mon pays,
Fait gloire ouvertement de pratiquer lui-même
Les arts qu'il récompense, et les talents qu'il aime.
C'est un Tableau dansant, où je fais, tour à tour,
Figurer par contraste, et la Haine et l'Amour.
L'Amour, dans mon Ballet, tendrement batifole,
Et comme un tourbillon, la Haine y capriole.

(1) *Mercure,* septembre 1732.

Le Divertissement en musique correspond exactement à l'exposition qu'en a faite Milord. Un Coryphée, dans un « Air gracieux », en sol majeur, rassemble les Amants :

Accourez, tendres Amants,
L'Amour en ces lieux vous appelle.
L'Hymen qui sur vos pas,
Marche dans ces moments,
Va vous unir d'une chaîne éternelle
Et vous payer de vos tourments.

Entrée d'Amants de différentes Nations : Français, Espagnols, Suisses, Italiens. L'entrée du représentant de chaque nation est marquée par un thème musical, court, peignant successivement les caractères français, espagnol, suisse ou italien. Ces petits thèmes, aux rythmes variés, s'enchaînent les uns aux autres, donnant à cette scène une grande variété. Le Coryphée chante un second Air, tempo de menuet :

Près d'être possesseur
De l'objet que votre cœur aime,
D'un espoir si flatteur
Goûtez bien lentement la volupté suprême.
Souvent l'attente du bonheur
Est au-dessus du bonheur même.

Sarabande pour les Amants, suivie d'un léger *Passepied*. La Haine déguisée se mêle aux danseurs, elle danse une *Gigue*, mais le Coryphée reconnaît la Haine sous son déguisement flatteur. Il interrompt brusquement la danse :

Récit : Arrêtez-vous, troupe abusée,
Fuyez le joug qu'on veut vous imposer.
Sous les traits de l'Hymen, la Haine déguisée,
Ne prétend vous unir que pour vous diviser.

La Haine démasquée danse sur un air très animé, en sol mineur.

LE CORYPHÉE

Récit : La Haine est démasquée, et sa noire présence
Vient d'empoisonner l'air qu'on respire en ces lieux ;
Déjà sa fatale puissance
Me transporte moi-même et me rend furieux.

Air : Loin les soupirs, les fadeurs et les larmes,
Haïssons-nous,
Rien n'est plus juste ni plus doux.
Fuyons l'Amour, et pour braver ses charmes,
Pour voir tous nos travers, arrachons son bandeau.
La Haine contre lui vient nous offrir des armes,
De la Raison elle tient le flambeau.

Cet air, avec accompagnement de symphonie est un 6/8 très animé en Si bémol



LANCRET. La D^lle^ Silvia et le Sieur Thomassin,
dans la Comédie *Le Je ne sçay quoy.*
Gravure de Cars.

majeur ; modulation au mineur dans la partie médiane, il se termine sur la dominante avec *da capo* majeur.

La Haine divise et disperse les Amants dans un tourbillon effréné.

❋

Pygmalion, comédie en trois actes de Romagnesi (juin 1734), est une variante du mythe célèbre de Pygmalion. Elle se termine par un Divertissement important en forme de ballet-pantomime sur un scénario de Panard et l'Affichart. Les deux principaux protagonistes de ce ballet, la Demoiselle Roland et le Sieur Riccoboni le dansèrent sur des symphonies de Mouret. L'action du Ballet se présente comme suit :

1. Pygmalion, auprès de sa statue, invoque les dieux (symphonie en ut mineur « Gracieusement »). 2. L'Amour descend, touche la statue avec son flambeau et l'anime (descente de l'Amour, symphonie en ut majeur, à 3/8 « légèrement »). 3. Transports de Pygmalion (duo mimé entre le sculpteur et la statue ; de fougueux « forte » dépeignent les transports de Pygmalion auquel la statue répond par un thème « doux » et gracieux). 4. Les statuaires viennent se réjouir du prodige (danse générale et vaudeville exécutés par les élèves de Pygmalion).

Vaudeville

Fillette, malgré les appas
Dont la nature l'a pourvue,
Si l'Amour ne la touche pas,
N'est encore qu'une statue :
Mais qu'un agréable blondin
Près d'elle heureusement s'exprime :
Voilà le dernier coup de main,
La Fillette s'anime.

Notons que ce même sujet de Ballet avait été dansé à Londres au mois d'avril de cette même année 1734 par deux célèbres danseurs français, Mlle Sallé et le Sieur Maltaire, de l'Académie Royale de Musique. Serait-ce sur ces symphonies de Mouret qui auraient été composées à cette occasion, et qui n'auraient paru qu'ensuite au Théâtre Italien ? Ceci n'est qu'une supposition de notre part.

Relevons aussi qu'en 1748, Rameau, dans son opéra en un acte qui porte le titre de *Pygmalion*, y introduit des *pantomimes* du même genre.

❋

La dernière comédie pour laquelle Mouret ait écrit la musique est une comédie en trois actes, *La Fille arbitre*, de Romagnesi et l'Affichart, représentée en Janvier 1737. L'action se passe à Londres, et la pièce est dédiée à l'Ambassadeur britannique à la Cour de France. Cette comédie et le Divertissement qui l'orne obtinrent du succès : « La pièce est suivie d'un très joli Divertissement de la façon de M. Mouret. On y danse une Entrée composée de deux Matelots et deux Matelottes, dansée par le Sieur Deshayes et les Demoiselles Thomassin, qui a été très applaudie » (1).

A partir de ce moment, *Le Mercure* devient muet quant à Mouret. La maladie accomplit son œuvre et l'officieux *Mercure* qui parla si souvent de lui, ne mentionnera même pas sa mort.

(1) *Mercure*, janvier 1737.

CHAPITRE II

LES PARODIES

La *Parodie* joue un rôle capital à la Comédie Italienne au cours du XVIIIe siècle, aussi bien la parodie d'opéra que celle de pièces représentées sur la scène du Théâtre Français. Le public, friand de ce genre de spectacle, se précipitait aux Italiens pour y voir représenter la parodie d'une pièce ou d'un opéra qu'il venait d'applaudir ou de siffler. C'est ainsi qu'on put voir le public qui, après avoir versé des pleurs à la tragédie d'*Inès de Castro*, accourait en foule aux Italiens pour se divertir à *Agnès de Chaillot*, célèbre parodie dont il raffola longtemps. A vrai dire, nous avons quelque peine à comprendre actuellement l'engouement du public au XVIIIe siècle pour la plupart de ces parodies, le texte de ces petites pièces étant le plus souvent d'une extrême faiblesse. Mais c'était la mode, et c'était en même temps l'occasion de critiquer de façon plaisante et souvent cinglante les auteurs et les pièces nouvelles.

Dans beaucoup de parodies d'opéras, on ne trouve guère d'airs « nouveaux » ; les auteurs se contentaient de faire chanter les couplets les plus saillants sur des airs ou des vaudevilles connus de tous. Cependant, dans certaines parodies, à côté de vaudevilles connus, les airs et les vaudevilles nouveaux tenaient une place importante, si importante même que Mouret fut appelé à écrire pour certaines d'entre elles de véritables partitions. Bien souvent, il ne se contentait pas de suivre les auteurs dans la parodie des textes, mais il lui arrive fréquemment de parodier la musique elle-même, soit en en renversant les thèmes, en en déformant le rythme, etc.

La première importante partition composée par Mouret dans le genre de la parodie est celle du *Cahos* (1), ambigu comique de Le Grand, représenté en juillet 1725. C'est une parodie du célèbre Ballet des *Eléments* de Destouches. Dans ses « Notes et Souvenirs sur le Théâtre Italien », Th. S. Gueullette écrit ce qui suit : « Cette pièce, qui n'est pas des meilleures, avait un divertissement dans lequel était une danse de Romains et de Romaines, vêtus comme des marionnettes et les copiant à la perfection. Cette danse était des plus originales... Il y avait, outre ce, une danse de chasseurs charmante et un très joli vaudeville » (2).

L'auteur, dans sa parodie, a suivi l'ordre même des Entrées du Ballet des *Eléments* : *l'Air, l'Eau, le Feu, la Terre,* quatre petits actes précédés d'un Prologue, le tout comprenant cinq Divertissements en musique.

Nous donnerons un extrait de cette parodie, comme exemple du genre. Le *Pro-*

(1) Ortographe de l'époque.
(2) Th. S. Gueullette : *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe siècle*, p. 106.

logue met en scène un Vicomte discutant avec un avocat d'un spectacle qu'il se propose d'offrir aux habitants de sa petite ville. L'avocat a cru devoir composer ce spectacle en s'inspirant de ce qui se faisait alors à Paris où l'on représentait le *Ballet des Eléments* de Destouches à l'Opéra : n'était-ce point un parfait modèle pour un spectacle de province ? (1) Après mille objections présentées par le Vicomte et rétractées par l'auteur, celui-ci promet finalement qu'il n'y aura pas de dieux dans sa pièce, mais seulement des aventures bourgeoises : « Il faut vous obéir ; vous aurez quatre petits actes différents qui ne serviront qu'à nous amener des divertissements assez jolis ; ne vous attendez pas surtout à trouver de l'excellent dans ces quatre pièces, la Musique et la Danse en font tout le mérite, et je m'estimerai trop heureux si mon ouvrage a le sort de bien des opéras nouveaux qui ne se soutiennent que par les agréments ».

Voici donc le public averti : c'est la musique qui soutiendra la pièce. Le texte, en effet, est très faible, et les quatre actes, n'ont, à part leur nom, qu'un rapport assez lointain avec le Ballet parodié. C'est une transposition dans la vie courante des Fables de l'Antiquité. Pour la clarté du sujet, nous ferons un parallèle entre l'original et la parodie :

L'argument de la première Entrée du Ballet des *Eléments*, l'*Air* est la fable d'Ixion, lequel ayant osé poser ses regards sur Junon et lui déclarer son amour, est précipité du ciel au fond du Tartare par Jupiter courroucé.

Argument de l'acte correspondant du *Cahos :*

Bourguignon, ancien laquais, promu au rang de Commis par son Maître, ne se contente pas seulement de le voler, mais il ose encore lever les yeux sur sa femme, la fière Mme Des Airs, protectrice des Arts et des artistes. Cette riche parvenue entretient une cour de poètes et de musiciens.

A la Scène III, Divertissement : Entrée de Mme des Airs et de sa suite. Chœur des Poètes et des Musiciens :

« Chantons l'adorable des Airs »

Parodie du Chœur de la suite de Junon dans *Les Eléments :*

« Triomphez, souveraine des Airs. »

Un *Musicien* chante :

A cette nouvelle Déesse
De la Richesse
Consacrons nos vers,
Offrons nos concerts, etc.

Viennent ensuite deux Airs dansés pour les Poètes, puis un Air chanté pour un Musicien :

Jamais femme de parvenu
N'employa mieux son revenu :
La Musique altérée
Par elle est enivrée,
Et le Poète nu
Se trouve revêtu.

(1) Au cours du ballet de la parodie du *Chaos*, l'esprit fantaisiste du metteur en scène avait substitué au ballet classique un quadrille de feintes marionnettes. (Xavier de Courville : *Luigi Riccoboni*, tome II, p. 179).

Un Air chanté par un Poète, à l'allure tempétueuse, en Ré Majeur, est intéressant par ses nombreuses modulations :

Souffle, froid Aquilon, partout ravage et brise,
Contre tes coups, me voilà rassuré,
Mon manteau n'est plus déchiré,
Je brave désormais les fureurs de la bise.

Mme des Airs invite les poètes et les musiciens à aller boire à sa santé, et répandre sa renommée dans tous les cabarets de la ville. A la scène finale, le Commis ayant déclaré ses feux à Mme des Airs, celle-ci appelle au secours en criant au meurtre. Arrêté par les archers et mis en instance d'être pendu, l'ancien laquais se venge en adressant ce discours à son Maître : « Ah ! voilà mon Horoscope prêt d'être accompli : on me l'avait bien prédit que je mourrais en l'air ; mais ce qui me console, c'est que je sais toutes tes voleries, et que tu pourras bien périr dans le même Elément ; adieu, si cela arrive, je pourrai dire avec justice que je meurs du moins ton rival. »

Le deuxième acte a pour titre l'*Eau*. Argument du *Ballet des Eléments* : Fable du naufrage d'Arion ; sa réception chez Neptune qui lui révèle être son père ; mariage d'Arion avec une Sirène.

Argument du *Cahos :* Naufrage d'Arlequin, musicien de l'Opéra de Rouen, sous le nom de Rigaudon ; son sauvetage et sa réception chez Maître Nicolas qui se trouve être son père ; son mariage avec la charmante Lolotte.

Tout comme la Sirène et sa suivante dans le Ballet des *Eléments*, Lolotte et Mariette ont entendu à l'aurore des chants mélodieux venus du large ; elles ont, toujours comme la Sirène et sa suivante, assisté à l'orage, vu de loin le naufrage, et recueilli le naufragé.

Arlequin-Rigaudon qui voguait sur un bateau chargé de vin, s'est réfugié, lors du naufrage, sur un tonneau qui lui sert de radeau. Il aborde dans cet équipage, en chantant un *Air à boire :*

ARLEQUIN (dans la mer sur un tonneau)

Trop cruel Elément, suspend ta violence
Et laisse à bord arriver mon tonneau :
Mais Bacchus, dont toujours j'honorai la puissance,
Par le secours du vin m'a su tirer de l'eau.

Sortant de l'eau, son violon sous le bras, Arlequin se présente aux jeunes batelières :

ARLEQUIN

Je me nomme Rigaudon, je suis un musicien qui revient de l'Opéra de Rouen ; comme ordinairement les gens de notre profession ne sont pas fort pécunieux, et qu'ils aiment assez à boire, j'avais pris la commodité de ce bateau chargé de vin de Bordeaux pour me désaltérer sur la route et pour remonter à Paris sans qu'il m'en coutât rien ; j'en ai été quitte pour quelques airs de violon dont j'ai régalé nos mariniers en chemin ».

De même qu'Arion est transporté par la beauté de la Sirène, Arlequin tombe en arrêt devant les charmes campagnards de Lolotte ; celle-ci, pratique, lui conseille d'aller changer de chemise avant de parler d'amour. Entrée de Maître Nicolas, parrain de Lolotte, avec la compagnie des « Tireurs d'Oyes. » La *Marche des Tireurs d'Oyes*

et de bateliers est une réplique à l'Entrée et à la *Marche de Neptune* et de sa suite dans les *Eléments*.

Tout comme Neptune ne tardera pas à reconnaître en Arion son propre fils, Maître Nicolas reconnaît le sien en Arlequin. Celui-ci, dont la mère chantait dans les chœurs de l'Opéra de Rouen, s'étonne de n'avoir jamais entendu parler de l'auteur de ses jours :

MAITRE NICOLAS

Sans doute, elle vous aura donné à quelque plus gros Seigneur que moi, car je travaillais dans ce temps-là aux machines de l'Opéra.

ARLEQUIN

Et, apparemment, votre mariage s'est fait dans les coulisses...

Puis, ainsi que Neptune donnait en mariage Leucosie à Arion, Maître Nicolas donne sa filleule Lolotte en mariage à Arlequin. Rivalisant avec le Ballet de l'Opéra, la compagnie des « Tireurs d'Oyes » célèbre cet heureux événement « à l'impromptu », par des chants, des danses et un Vaudeville.

Acte troisième, *Le Feu*. Argument du *Ballet des Eléments :*

Fable de la Vestale qui laisse éteindre le Feu sacré que l'Amour rallumera.

Dans le *Cahos*, on voit Agnès, nouvelle Cendrillon, destinée au couvent, condamnée, en attendant, à veiller au coin de l'âtre pour y maintenir le feu, tandis que sa mère et ses sœurs sont au bal. Mais Valère, aimé en secret par Agnès, et son valet Arlequin, font irruption dans la maison après le départ de la mère et des sœurs. Valère persuade aisément la jeune fille que l'amour la délie de sa promesse d'entrer au couvent ; Arlequin ajoute qu'elle ne serait pas la première *Vestale* qui manquerait à sa parole. Agnès demande ce que c'est qu'une Vestale ? Arlequin lui recommande d'aller à l'Opéra pour l'apprendre :

ARLEQUIN

C'est là que j'ai appris que les Vestales étaient des jeunes filles qui chantaient et dansaient depuis le commencement du monde, et qui vivaient dans le feu comme des poissons dans l'eau... après le débrouillement du Cahos... vous comprenez cela.

AGNÈS

Non, en vérité.

ARLEQUIN

Moi non plus.

La partie musicale ne comporte ici qu'un seul amusant Vaudeville :

Tant qu'en faveur Cléon sera,
De flatteurs, la foule importune
    Partout le suivra.
Grand nombre d'amis il aura ;
Mais s'il tombe dans l'infortune,
    Tout le quittera.

Tant que fillette fermera
L'oreille à qui viendra se plaindre,
Sa vertu luira.
Mais sitôt qu'elle écoutera
On verra sa vertu s'éteindre,
Comme à l'Opéra.

Tant qu'un Amant dépensera
Près d'une Vestale en détrempe
Le feu durera.
Chaque présent l'attisera ;
Mais si l'huile manque à la lampe,
Le feu s'éteindra.

Acte quatrième, *La Terre.* Argument du *Ballet des Eléments :* Fable de Vertumne et Pomone.

Pomone repousse et fuit tous les Amants, car elle aime en secret Vertumne, le dieu des Jardins. Celui-ci, caché sous un déguisement, finit par arracher à Pomone l'aveu de son amour.

Dans *le Cahos*, Pomponne, belle jardinière, fuit, elle aussi, les Amants qui la poursuivent, et, retirée dans son jardin, ne consent à voir personne, hormis sa servante Jaqueline. Celle-ci n'est autre que Florestan, ainsi travesti pour se rapprocher de Pomponne qu'il aime en secret.

Une « Entrée » bruyante du Seigneur Patapan et de sa suite de chasseurs correspond à l'Entrée du dieu Pan dans *les Eléments.* Divertissement pour les Chasseurs ; bruit de chasse avec les cors ; plusieurs Airs chantés et dansés pour les chasseurs et les chasseresses. Un très amusant Vaudeville, en Fanfare, avec les cors de chasse, devint de suite populaire :

Ah ! que la forêt de Cythère
Pour la chasse est un bon canton, etc.

A la fin de l'acte, Pomponne confesse à sa servante qu'elle aime Florestan ; la fausse Jaqueline se découvre alors, et la scène se termine par un Divertissement de Jardiniers et de Jardinières. Ce Divertissement, très important, comprend de nombreuses danses, dont deux ravissants Tambourins, et deux Vaudevilles, dont le second restera célèbre :

Un barbon à grise mine
M'étourdit de son caquet,
Het, het, het.
Qu'il se plaigne et se chagrine
Il ne trouvera qu'épine
Dans mon joliet,
Dans mon joli jardinet.

❈

Le 24 juillet 1723, *Agnès de Chaillot*, de Dominique et Legrand, parodie de la tragédie *Inès de Castro* de La Motte, jouée au Théâtre Français, obtint un succès

tel, que nous ne pouvons la passer sous silence bien que le Divertissement n'y soit pas particulièrement important. Cette parodie fit vingt-quatre représentations consécutives suivies de nombreuses reprises qui connurent un succès durable (1).

Desboulmiers écrit que le succès de cette parodie était entièrement mérité parce qu'elle était « une critique excellente de la Tragédie d'*Inès*, et non pas une satire contre l'auteur ». Il ajoute qu'il a vu lui-même jouer cette pièce « trente ans après la mort de M. de La Motte ; et l'on y riait comme on pleure encore à sa tragédie » (2). Ainsi que dans la tragédie, les intrigues d'*Agnès* se nouent et se dénouent autour d'un mariage contracté secrètement ; mais au contraire de la tragédie, tout finit au mieux dans la parodie ; non seulement le père reconnaît le mariage de son fils Pierrot et de sa servante Agnès, mais il reconnaît encore les quatre enfants, fruits de leurs amours. La pièce se termine par un divertissement de Paysans et un vaudeville : (3)

Qu'un jeune étourdi se marie
Pour contenter sa fantaisie,
Je n'en dis mot :
Mais qu'après cinq ans de ménage
Il aime sa femme à la rage,
J'en dis du mirlirot.

Dernier couplet

De la nouvelle Parodie
Que nous a dictée la Folie,
Je n'en dis mot :
Je ne sais pas comme on la trouve ;
Si le Parterre l'approuve,
J'en dis du mirlirot.

❋

Lors d'une reprise de l'opéra de Lully, *Atys*, le Théâtre italien en donne une parodie, qui, au dire du *Mercure*, serait plutôt « Atys travesti avec des Vaudevilles » (4).

Le Divertissement s'ouvre par une symphonie expressive, « *Sommeil ;* puis Mouret parodie les « Songes agréables » d'Atys en en renversant le thème. Ce Divertissement comporte encore une « Marche pour le Fleuve Sangar », une suite de danses, et trois Vaudevilles.

Cette parodie figure au catalogue des Parodies du Théâtre Italien sous le nom de *Arlequin Atys*, un acte en vaudevilles par M. Ponteau, (22 janvier 1726) (5).

❋

(1) *Agnès de Chaillot* fut jouée tous les jours à la Foire Saint-Laurent du 24 juillet au 23 août 1723 (le dimanche 15 excepté). On y ajoute la *Dispute de Melpomène et de Thalie*, le 23 août et ce spectacle continue jusqu'au 1er septembre. Entre le 24 juillet et le 23 août, les recettes se maintiennent dans une moyenne très haute. Dès les premières représentations, la pièce fait 1.031, 1.895, 1.949 livres de recette; à la cinquième représentation 2.192 livres, et la recette maximum est atteinte le 2 août avec 2.914 livres. (*Comptes de la Comédie Italienne*, Bibliothèque de l'Opéra.)

(2) Desboulmiers : *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, p. 183.

(3) Ce vaudeville se chantait sur l'air à la mode du « Mirliton ».

(4) *Mercure*, janvier 1726.

(5) Une autre parodie d'*Atys* fut représentée en même temps à la Foire Saint-Germain (19 février 1726).

Dom Mico ou le Poltron (juin 1729), parodie de *Dom Mico e Lesbina*, comédie italienne représentée sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique, comporte une partie musicale tout à fait originale et ingénieuse. Dom Mico, le poltron, armé de toutes pièces, doit se battre ; en attendant son adversaire, il se retrace, afin de se donner du courage, tout ce qu'il imagine de plus terrible dans la guerre : il imite tour à tour le tambour, la trompette, la mousqueterie, le canon, « la baïonnette au bout du fusil. » « Tout cela est exprimé par des paroles mises en Airs par le Sieur Mouret ; la musique en a paru très vive, et le Sieur Théveneau s'y est distingué » (1).

La musique, en effet, est d'un allant, d'une vivacité, d'une gaieté et d'un comique irrésistibles. Le grand air à l'italienne de Dom Mico est un chef-d'œuvre du genre, avec ses harmonies imitatives, ses bruits divers et inattendus ; la musique souligne avec esprit les rodomontades du Poltron qui cherche à voiler sa terreur du combat qui se prépare :

Il soldato valoroso, frettoloso null'aspetta
Quando sente la Trombetta, etc.

A la scène suivante, l'ennemi se présente sous la forme de Silvia, déguisée en « Spadassin Gascon ». Entrée de Silvia, accompagnée par une symphonie guerrière ; elle provoque Dom Mico en se moquant de lui, dans un grand Air d'allure martiale, et dont les paroles, mi-italiennes, mi-françaises, produisent un effet comique irrésistible ; la musique de cet Air est endiablée :

Voglio guerra, voglio guerra
Il mio braccio tutte a terra,
Et fusses-tu cent bataillons,
Mille escadrons, vingt légions,
Fusses-tu l'Europe, l'Afrique,
L'Asie et l'Amérique,
Sans règle d'arithmétique
Mon épée en ferait le calcul,
Je te rendrai nul,
Adesso te lo povero
Certamente t'uccidero.

❉

La Comédie italienne représenta plusieurs parodies de *Phaëton*, opéra de Lully. Mentionnons celle de Dominique et Romagnesi, écrite lors d'une reprise de cet opéra en février 1731. La participation de Mouret y est importante. Le premier Divertissement se compose d'un Prélude symphonique et d'un Air de Basse très développé, avec symphonie. C'est l'Air de Protée :

« Heureux qui peut, sur les bords de la Seine, »

Le second Divertissement, *Les Heures*, est charmant. C'est la parodie de la première scène du quatrième acte de l'opéra de Lully, dans lequel on voit défiler les heures

(1) *Mercure*, août 1729.

du jour et les quatre saisons. Mouret écrit une suite d'airs pour les Heures, dont plusieurs en forme de carillon, entremêlés de couplets chantés :

Première Heure

Je suis l'heure des rendez-vous, etc.

Deuxième Heure

Je suis l'heure des bons repas, etc.

Troisième Heure

Je suis l'heure des emplettes, etc.

Quatrième Heure

Moi, celle de payer les dettes, etc.

Cette dernière heure a le soin d'ajouter qu'on ne l'entend jamais sonner.

❋

Les Catastrophes liri-tragi-comiques sont une parodie de la tragédie lyrique *Jephté* de Michel de Montéclair. Ce petit acte, véritable opéra en miniature, faisait partie d'un spectacle en trois actes, *Les Amusements à la Mode* (1) de Romagnesi et Riccoboni fils (21 avril 1732). L'opéra de Montéclair obtenait à l'Académie Royale de Musique un très légitime succès. Indépendamment de ses belles qualités musicales et dramatiques, *Jephté* offrait l'attrait de la nouveauté ; c'était la première fois qu'un sujet extrait de la Bible était porté sur la scène lyrique. La parodie de cet opéra est une véritable charge du sujet ; l'argument en est le suivant : M. et Mme Oronte prétendent marier leur fille, lui à un acteur parce qu'il a la passion du théâtre, elle à un chanteur parce qu'elle raffole de chant et de musique. Le musicien l'emportera, à condition de présenter un opéra de sa composition. Cet opéra sera la parodie de *Jephté* et formera le troisième acte du spectacle sous le nom des *Catastrophes liri-tragi-comiques.* Ce petit acte prétend condenser en sept scènes les cinq actes de la tragédie ; il comprend des Récits, des Airs, des duos et des chœurs. Tout un appareil guerrier avec des trompettes et timbales à l'orchestre. La parodie suit le sujet en le corsant, car s'il s'agit dans la tragédie de Montéclair du sacrifice de la fille de Jephté, la parodie exige deux victimes, la fille et l'épouse. Les personnages sont baptisés de noms burlesques. Voici l'enchaînement des scènes de cet opéra en miniature :

Scène I

Ritournelle pour l'orchestre.
Récit de Bucmeque (la mère) et Amphigourie (sa fille et fille du Roi Crox) :

« Au retour d'un Amant qu'a suivi la victoire »

(1) La Demoiselle Roland y dansa avec un tel succès *Les Caractères de la Danse* qu'elle fut engagée dans la troupe de la Comédie italienne.

Air, Bucmeque (soprano) :

Rougissez-vous de couronner l'ardeur
D'un héros qui des Rois est l'appui formidable ?

Récits et airs de la mère et la fille, puis un Duo :

« Hélas ! qu'on est à plaindre. »

Un court *Prélude* orchestral avec trompettes et timbales.
Récit (Bucmeque) :

Ces cris, ces chants d'allégresse
Qui s'élèvent jusqu'aux Cieux
Annoncent le retour
D'un Roi victorieux.

Scène II

Crox, Albumazar, Bucmeque, Amphigourie, troupe de guerriers.
Marche pour les Guerriers, en Ré majeur, avec trompettes et timbales.
Chœur : «Triomphe, victoire ».
Air pour les Guerriers (ballet).
Air pour un Guerrier :

Comblés des faveurs de Bellonne
Goûtons les charmes de l'Amour.

(Reprise au Chœur.)

Récit en ré mineur, Crox (basse) :

Cessez ces chants qui redoublent mes peines.

Scène en exclamations, rendues comiques, tant par les paroles que par la progression harmonique qui les souligne, lorsque les personnages sont informés de la rigueur divine.



Récit, Crox :

Laissez-nous ; dans ma douleur amère,
Je ne puis sans frémir supporter vos regrets.

Bucmeque, Amphigourie

Pourquoi nous ordonner une si prompte fuite ?

Albumazar, Crox :

Vous le saurez bientôt, vous en serez instruite.

Scène III

Crox, Albumazar (Hte-contre).
Prélude à l'orchestre (les basses seules).
Récit, Albumazar : (à Crox :)

Quoi, vous semblez avec douleur, revoir une fille si chère ?

Crox

Que la victoire a peu de charmes
Quand il faut la payer d'un bien si précieux...

Le dialogue entre les deux hommes se poursuit. Fin du dialogue :

Albumazar

Quoi votre aveugle barbarie
De l'adorable Amphigourie
Va trancher les jours innocents ?
Rompez le serment qui vous lie.



CROX

Non, non, les dieux sont trop puissants.

Air : Dans l'horreur du combat, pressé par les rebelles (1).

Récit d'Albumazar (il a la vision du spectre de son père).
Air, Crox :

Quand on a fait un serment
Rien ne peut rompre sa chaîne, etc.

(Cette scène est en sol majeur)

Ritournelle instrumentale en sol mineur, fort et vite.
Récit, Crox (sur l'agitation des basses) :

Mais d'où vient que ces lieux tout à coup s'obscurcissent ?

Albumazar :

Ces murs retentissent, ces voûtes frémissent,
Ces marbres gémissent,
C'est l'Enfer qui vient en ces lieux
Nous prier d'obéir aux Dieux.

SCÈNE IV

Chœur des Furies : (en sol mineur) :

Nous vous demandons notre proie
Vos douleurs nous comblent de joie.

Récit, Crox :

Ce sacrifice affreux pourrait nous étonner,
Dansez, monstres, dansez, pour nous déterminer.

Entrée et danse des Furies.

SCÈNE V

Bucmeque, Amphigourie, Crox, Albumazar.
Récit, Crox :

Frappons, j'aperçois ma victime.

ALBUMAZAR

Achevons un si juste crime.

Mais, se ravisant, les deux guerriers jurent de sauver les deux femmes.
Bucmeque et Amphigourie, ensemble :

(1) Voir exemple, page 155.

Pourquoi nous secourir ?
Ah ! Laissez-nous mourir.

Crox, Albumazar, ensemble :

Je veux vous secourir,
Gardez-vous de mourir.

Crox :

Ah ! comment dénouer cet embarras funeste !

Symphonie (Tendrement) en sol majeur, annonce l'arrivée de Vénus.

Scène VI

Vénus et les acteurs de la scène précédente.
Air, Vénus (soprano) :

Bannissez de vos cœurs une fureur cruelle
Tendres Amants, unissez-vous.

Ici se place un essai de quatuor vocal :



Scène VII

Peuples et acteurs de la scène précédente.
Entrée des Peuples sur un rythme de marche en la majeur.

Air (Crox) avec réponses du *Chœur ;* morceau très contrasté, avec symphonie ; changements de rythmes et de mesures, tour à tour chantant la violence, la douceur, la vengeance, la clémence.

Chœur :

Rien n'est si beau que la clémence.
Quoique l'Amour soit dangereux
Livrons nos cœurs à sa puissance,
Que chacun danse.

Divertissement comprenant un *Air gay*, deux *Menuets*, une *Contredanse* et le vaudeville :

Vaudeville :

Dans cet agréable séjour
Que chacun joue un nouveau rôle.
Que la raison y paraisse un peu folle,
Et la folie un peu sage à son tour.
C'est dans ce milieu favorable
Que l'on doit chercher de vrai bien ;
Tout le reste est compté pour rien,
Il n'est ni parfait, ni durable.

On termine le Divertissement en dansant la Contredanse.

❋

En 1733, c'est l'apparition sur la scène de l'Académie Royale de Musique du premier opéra de Rameau, *Hippolyte et Aricie.* Nous avons dit précédemment l'effet produit sur les musiciens de son temps par cet opéra, et les réactions qui en résultèrent ; nous n'y reviendrons pas ici. Un événement aussi sensationnel fut naturellement de suite exploité sous forme de parodie au Théâtre italien.

L'opéra de Rameau fut représenté pour la première fois le 1er octobre, et le 30 novembre les Italiens en représentaient la parodie due à la plume de Riccoboni, fils (1) avec musique de Mouret.

La partition musicale de la parodie d'*Hippolyte et Aricie* offre ceci d'intéressant que Mouret, outre deux Divertissements originaux composés par lui (Divertissement de Chasseurs et de Bergers), a bâti une véritable partition sur des airs et des vaudevilles connus, en les développant et en les dotant d'accompagnements qui sont de véritables symphonies.

Voici telle qu'elle se présente cette partition construite sur des airs connus :

1° *Air pour Thésée* (sur l'Air *Mahomet deffendit*) :

« De l'Empire infernal, monarque redoutable. »

avec accompagnement de symphonie.

(1) Le texte de la parodie d'*Hippolyte et Aricie* est conservé à la Bibliothèque Nationale, fonds français, Mss. n° 9334.

2° *Chœur en canon :*

« De l'aimable innocence. »

3° *Air pour une Prêtresse* (Air de *Pirithoüs*).
4° *Ritournelle pour Phèdre et Air :* (sur l'Air *Frère Andouillard) :*

« J'ai su prévoir la désobéissance. »

Bruit de tonnerre avec symphonie descriptive.
Désespoir de Thésée qui s'exclame : (parlé) :
« Je ne saurais gémir sans accompagnement. »

5° *Prélude et Air pour Thésée* (sur l'Air *Les Folies d'Espagne*) :

« Dans ma colère, que dois-je faire ?
Serai-je père, serai-je époux ? »

Cet Air, sur le thème des *Folies d'Espagne* de d'Anglebert, varié à son tour par Mouret, est d'un effet tout à fait comique. Accompagnement de symphonie.

6° *Plainte de Thésée* (sur le thème d'un ancien *Rigaudon*) :

« Entends ma voix, favorable Neptune »

La plainte est à la symphonie.

L'on peut juger par ces exemples de l'importance et du développement donnés par Mouret à ces thèmes connus dont il a su faire un tout fort habilement amalgamé. L'effet comique recherché est atteint.

Le Divertissement pour des *Chasseurs* est brillant ; il comprend un Menuet pour les cors de chasse, un *Air* pour un chasseur :

« La beauté sauvage fuit comme le vent. »

et une *Fanfare* pour les cors. Le Divertissement pour *les Bergers* se compose d'une Musette sur l'Air « Assis sur l'herbette », d'une Ariette pour Soprano, très développée avec flûte et symphonie :

« Qui veut de beaux petits oiseaux ? »

Cette Ariette semble être la parodie de la fameuse Ariette d'Aricie, « Rossignols amoureux », de la partition de Rameau. Cependant elle fut écrite par Mouret pour un autre Divertissement de la Comédie italienne, *Le Faux Scamandre,* bien avant *Hippolyte et Aricie.* Si le compositeur la replaça dans le Divertissement de cette parodie, c'est qu'elle ressemble par beaucoup de traits à l'Ariette de Rameau.

Le Divertissement se termine par le traditionnel *Vaudeville* final : dont nous citons le texte du dernier couplet :

Fronder un Opéra nouveau,
Ne lui point donner son suffrage,
Quand on ne le trouve pas beau,
C'est être sage.
Mais s'acharner avec fureur
Dans la critique de l'Ouvrage,
A vouloir dénigrer l'Auteur,
Cela passe le badinage.

*

De même que celle d'*Hippolyte et Aricie*, la parodie des *Indes Galantes* de Rameau, sous le titre *Les Indes Chantantes* n'a pas été imprimée (1). Cette parodie, due à Romagnesi et Riccoboni fut représentée le 17 septembre 1735. Elle comporte une importante partition musicale de Mouret. Notons qu'une autre parodie des *Indes Galantes* fut représentée le 11 septembre de la même année à la Foire Saint-Laurent sous le titre *La Foire de Bezons*, ballet-pantomime en un acte de Panard et Favart, musique elle aussi de Mouret (2).

Les Indes Chantantes suivent en tous points l'action des *Indes Galantes : Prologue.* Entrée *le Turc généreux.* Entrée des *Incas. Divertissement des Fleurs.* Les personnages de la parodie conservent les mêmes noms que ceux de l'opéra.

Au Prologue, Lelio avertit le public que le troisième acte, quoique le meilleur de l'opéra, sera supprimé ; qu'on attendra pour en parodier les paroles qu'on les ait changées une troisième fois, et que pour le moment on ne parodiera que le Divertissement *Les Fleurs.*

La première Entrée contient de nombreux couplets sur des airs connus et un gracieux Divertissement pour les Matelots chanté et dansé. Air chanté :

« Tendres Matelots qu'Amour met en voyage,
Tendres Matelots, ne craignez pas les flots.
Si vous faites naufrage,
Après l'orage
Vous reviendrez sur l'eau
Comme un Opéra nouveau.

Suivent deux Menuets dansés, dont l'un charmant pour deux flûtes, et le Vaudeville final :

Il faut, sur l'onde,
A propos s'embarquer.

Osman, dans ce Divertissement, chante un air italien dont nous avons les paroles, mais pas la musique. Ce texte est amusant parce qu'il roule sur la fameuse querelle des musiques italienne et française, sujet brûlant s'il en fut, à cette époque :

Que l'Harmonie
D'Italie
Est bien remplie ;
Quoiqu'on s'écrie
Qu'elle ennuie,
Vrais connaisseurs
Vous sentez ses douceurs.

(1) Bibliothèque Nationale, Fonds français, Manus. nº 9334, p. 191.

(2) Remise au théâtre le 18 février 1736 et en septembre 1736. Carmody, *Le Répertoire de l'Opéra-Comique en vaudeville de 1708 à 1764. Ed. University of California Publications in Modern Philology*, vol. 16, nº 4, année 1933.

Dans les accords uniques,
Pathétiques,
Son Chromatique
Et son Enharmonique
Pique,
Anime, attendrit
Flatte et réjouit ;
Son goût remplit
Le cœur autant que l'esprit.

Que la Française
Me paraît niaise ;
Toujours à l'aise,
Pour qu'elle plaise,
Il faut à tout moment
Grand accompagnement.
Jamais bizarre,
Rien ne la pare.
Mais l'autre a de vrais appas :
Quel doux fracas...
Pourquoi ne l'aime-t-on pas ?

La deuxième Entrée ne comprend que des couplets sur des thèmes connus tandis que la troisième, au contraire, est tout entière en musique. C'est la parodie du *Ballet des Fleurs* de la partition de Rameau, que précède une parodie de l'Air de Fatime :

« Papillon inconstant, vole dans ce bocage ».

qui, parodié, devient :

« Perroquet babillard, ne cessez point de l'être. »

Mouret conserve dans la parodie musicale le rythme en triolets de l'air de Rameau, et l'accompagnement des violons dialoguant avec la voix.

Quant à la parodie du *Ballet des Fleurs*, le plus simple pour en faire comprendre le sens est de donner les arguments des deux ballets. Argument du Ballet de Rameau : « Ce Ballet représente pittoresquement le sort des Fleurs dans un jardin. On les a personnifiées ainsi que Borée, les Aquilons et Zéphire, pour donner de l'âme à cette peinture galante, exécutée par d'aimables esclaves de l'un et l'autre sexe. D'abord les Fleurs choisies qui peuvent briller davantage au Théâtre dansent ensemble et forment un parterre qui varie à chaque instant. La Rose, leur reine, danse seule. La fête est interrompue par un orage qu'amène Borée ; les Fleurs en éprouvent la colère ; la Rose résiste plus longtemps à l'ennemi qui la persécute : les pas de Borée expriment son impétuosité et sa fureur ; les attitudes de la Rose peignent sa douceur et ses craintes. Zéphire arrive avec la clarté renaissante ; il ranime et relève les Fleurs abattues par la tempête, et termine leur triomphe et le sien par les hommages que sa tendresse rend à la Rose. »

La parodie porte cette pantomine sur le terrain réaliste ; ce ne sont plus des fleurs idéalisées, mais des jeunes filles et leurs amants qui en sont les protagonistes : « Plusieurs jeunes filles s'amusent à cueillir des fleurs dans un jardin. Leurs Amants

viennent les y trouver ; une jeune fille qu'elles ont mis aux aguets, vient les avertir qu'elles vont être surprises. Elles veulent s'enfuir, mais comme ce n'est qu'une fausse alarme, on recommence à se réjouir, lorsque leurs parents arrivent effectivement qui chassent les Amants, foulent aux pieds les fleurs, les filles s'enfuient, et tout disparaît. »
La partition musicale de Mouret est composée comme suit :

Air pour les jeunes filles seules « Léger et gracieux », correspondant au premier « Air gracieux » pour les Fleurs de la partition de Rameau ; un Rondeau « Gay », pour les Amants, correspondant au deuxième « Air gay » pour les Fleurs. *La fausse alarme, On prête l'oreille, Les Palpitations*, correspondent à l'arrivée de Borée dans Rameau.

« On recommence à danser avec confiance », reprise du *Rondeau gay* (tempo de gavotte) correspond à la *Gavotte* pour les Fleurs. La fin de la pantomine *Ils sont surpris* représente un véritable orage qui se termine légèrement par une petite gamme descendante aux violons sur *Tout disparaît.* Un court Prélude symphonique enchaîne le Divertissement au Vaudeville final :

Jeunes fleurs dont la durée
Cesse au retour de Borée,
Vous en avez senti l'effet.
En vain le tendre Zéphire,
Pour vous ranimer soupire
Quand une fois le mal est fait.

Le dernier couplet est une allusion à l'opéra parodié, dont les sujets exotiques avaient été critiqués :

Au lieu d'un galant ouvrage
Quand on donne du sauvage
Doit-on s'étonner s'il déplaît ?
On a beau changer un acte,
Vainement on se rétracte
Quand une fois le mal est fait.

❉

Mentionnons encore pour terminer le chapitre des parodies celle *Les Gaulois* représentée le 17 septembre 1736. C'est une parodie de la tragédie de *Pharamond* de Cahuzat, par Romagnesi. Ce spectacle fut un succès. L'important Divertissement qui le termine se compose d'une Entrée de Romains, d'Allemands, de Francs et de Gaulois :

Chantons la belle Tragédie
Qui d'elle-même a fait sa Parodie ;
Germains,
Romains,
François,
Gaulois,
Tous à la fois,
Joignons nos voix.

Mouret présente « Les caractères gaulois » sous la forme d'une suite de danses d'origine française, la *Courante*, la *Gaillarde*, la *Gavotte*. Le Divertissement comprend encore plusieurs airs chantés, un vaudeville et une danse générale.

CHAPITRE III

LES REVUES CRITIQUES

Les auteurs des Revues critiques au XVIIIe siècle y faisaient, soit le procès d'un genre déterminé de spectacle, soit la critique des pièces en cours. Remarquons qu'en général les critiques et les attaques sont souvent beaucoup plus audacieuses et directes dans les pièces représentées au Théâtre de la Foire (1) que dans les comédies critiques de la Comédie italienne. Les censeurs attaquent tout spécialement l'Opéra, la tragédie et la tragédie lyrique en particulier dont on ne manque pas de souligner les ridicules et les faiblesses ; Melpomène y est terriblement malmenée ! On faisait alors aux spectacles lyriques les mêmes critiques que nous formulons aujourd'hui, c'est-à-dire absence de nouveauté ou nouveautés décevantes, et règne de conventions périmées.

La Revue (2) prend en général nettement position pour la vieille tradition française, « voire gauloise, qu'il s'agisse de littérature ou de musique » (3) contre l'envahissement du cosmopolitisme et de la musique italienne en particulier. Les revuistes réservent au seul *Vaudeville* leur entière approbation. Le *Vaudeville,* aussi bien les anciens vaudevilles que les Airs nouveaux composés dans ce genre, est pour eux le symbole de l'esprit français, fait de bon sens, de gaieté, pétillant de malice de bon aloi, et tout à fait populaire. Ils sont en cela dans la vérité, et le vaudeville est bien un genre essentiellement français dans sa forme comme dans son esprit. Certains de nos « Chansonniers » actuels sont les successeurs directs de leurs ancêtres du XVIIIe siècle, avec la différence toutefois, que la politique n'était pas alors le sujet à la mode !

Mouret composa un nombre incalculable de vaudevilles et sa réputation dans ce genre est notoire. Ses airs devenaient vite des *timbres,* c'est-à-dire que l'on composa longtemps des couplets sur la musique de ses vaudevilles à succès.

Une petite pièce en un acte *Le Procès des Théâtres* fut représentée le 20 novembre 1718 ; elle contient un amusant Divertissement. Il s'agit de l'éternelle querelle et de la rivalité des trois théâtres, Comédie italienne, Théâtre Français et Théâtre de la Foire, les spectacles de ce dernier étant menacés d'être supprimés. Dans *Le Procès des Théâtres* le différend doit être réglé par Apollon qui se pose en juge.

L'Opéra qui a pris parti pour la Foire s'adresse à elle au cours d'un important *Récit* chanté, très varié, et contenant de nombreuses modulations :

(1) Voir Théâtre de Lesage et d'Orneval.
(2) Le plus célèbre « revuiste » de l'époque fut de Boissy.
(3) Cucuel : *La critique musicale dans les revues du XVIIIe siècle,* Année *Musicale,* 1912.

L'Opéra (à la Foire)

Qu'êtes-vous devenue, ô ma chère cousine ?
Hélas ! offrez-vous à mes yeux.
Contre l'arrêt qui vous chagrine,
En moi vous trouverez un secours glorieux ;
A vous anéantir, vainement on s'obstine,
Je vous protégerai malgré vos envieux.
Qu'êtes-vous devenue, ô ma chère cousine ?
Hélas ! offrez-vous à mes yeux.

(La Foire paraît)

Enfin mes vœux sont exaucés :
Je vous vois... Mais d'où naît cette sombre tristesse ?
Quoi ! doutez-vous de ma tendresse ?
A soutenir vos droits, tout doit m'intéresser ;
On veut en vain bannir La Foire,
On ne le peut sans offenser mon intérêt et votre gloire.

Suit une scène de *L'Audience* très bien caractérisée par les Entrées successives des différents comédiens venus en appeler au jugement d'Apollon. La scène débute par une pantomime en sol majeur. Entrée de Comédiens français, « Noblement », à deux temps. Entrée des Comédiens italiens, « Gracieusement », à 12/8. Entrée de la Foire, « Gay », à quatre temps. Enfin le jugement d'Apollon, « Lentement », à quatre temps. Marche en la mineur pour les Comédiens.

Un Comédien français et une Comédienne italienne se félicitent du jugement d'Apollon en leur faveur :

UN COMÉDIEN FRANÇAIS

Air en ré mineur

Chantons notre commune gloire,
Ah ! que notre triomphe est beau !
Apollon a détruit la Foire,
Elle est enfin dans le tombeau.

(Reprise en Duo)

UNE COMÉDIENNE ITALIENNE

Air à 6/8 en la majeur

Formons un doux espoir, notre attente est remplie.
Nos spectacles seront courus.
Tout comble nos désirs en dépit de l'envie,
Apollon nous a secourus.

Ensemble

Quelle félicité, la Foire ne vit plus,
Et sa mort nous donne la vie.

On danse un *Rondeau gay* en la majeur, coupé d'un couplet modulant en si mineur et mi mineur. Puis un *Rigaudon* en la majeur et le vaudeville final dans le même ton à 6/8 :

Vaudeville

Nous n'avons plus de vœux à faire
Chez nous Paris abondera :
Refrain : Notre galère
Laire, lanlaire,
Notre galère, sans vent contraire
Voguera.

UNE ACTRICE ITALIENNE

La Foire est contrainte à se taire,
Notre troupe triomphera,
Notre galère, etc.

LA COMÉDIE FRANÇAISE

Longtemps, de ma juste colère,
La Foire se ressentira,
Notre galère, etc.

LA COMÉDIE ITALIENNE

Au public ne songeons qu'à plaire,
A bon port il nous conduira
Notre galère, etc.

ARLEQUIN (au public)

Notre Apollon est le Parterre,
Quand pour nous il décidera,
Notre galère, etc.

❀

Une comédie en un acte, en prose, de Fuzelier, *La Mode* représentée le 21 mai 1719, contient une critique du *Ballet des Ages* de Campra, qui avait été représenté en automne 1718. La scène se passe dans une des salles du Palais de Justice à Paris. La déesse *La Mode*, revêtue d'un habit de papier soutenu par des paniers, et coiffée d'un moulin à vent sur l'oreille, donne audience à tout le monde. Elle donne des ordres à son valet qu'elle a surnommé « Parisien. » Cette comédie contient deux Divertissements, le premier à la scène VI, le second terminant la pièce. La scène VI représente un Vielleux aveugle venu prier Mme La Mode de mettre son instrument en crédit chez les Dames, et pour donner un échantillon de son mérite il fait chanter un Air à boire à sa femme Pernette. Cet air est un vaudeville dans le style de la « brunette », comportant six amusants couplets.

A la scène IX, un Maître à danser, M. l'Entrechat, vient prier la déesse Mode de le mettre en réputation. Elle lui demande s'il a fait ses preuves dans « quelqu'opéra de campagne. » Il s'en prend alors à déclamer contre les opéras, et contre celui des *Ages* en particulier dont il blâme la musique et les paroles (1). Il en a fait la critique

(1) Les paroles de cet opéra étaient de Fuzelier lui-même.

dans un Ballet de sa composition dont il expose la donnée à la Mode. Cette critique prend à partie également les Fermiers généraux, les Agents de change, et autres personnages du siècle.

LE MAITRE A DANSER

« Premièrement, je fais paraître *l'Age d'Or*, et pour le désigner j'ai composé un *pas de cinq*, que je fais exécuter par des gens en veste de drap d'or et une large cravate, pour signifier les *cinq grosses Fermes*. C'est une Entrée grave, pesante, veloutée, qu'un goutteux pourrait exécuter en pantoufles ».

Quant à *l'Age d'Argent*, « métal subalterne, personnes subalternes, » on a choisi, pour le danser, des agents de change ; et ainsi de suite. La dernière Entrée, *l'Age de Fer* est le sujet du Divertissement qui sera offert à la Mode.

Entrée de Forgerons et de Serruriers, à 3/8 en ut mineur, « piqué. » Musique imitative ; on entend les coups répétés du marteau sur l'enclume.

Air pour UN FORGERON

Battez le fer quand il est chaud,
Amants que l'espoir appelle ;
Gardez-vous d'être en défaut ;
Battez le fer quand il est chaud.
Gardez-vous de laisser refroidir une Belle,
Prenez bien le temps qu'il vous faut ;
Ce n'est souvent qu'une étincelle,
Battez le fer quand il est chaud.

On danse deux airs pour les Forgerons ; le premier, une *Gigue* en la mineur, « détaché » ; le second, très léger et rythmé, « gracieusement », en majeur ; il amorce le Vaudeville :

Vaudeville

Quoique le cœur d'une coquette
Ne soit jamais bien verrouillé,
Un vieux galant, s'il ne l'achète,
N'en peut jamais trouver la clé.

Dernier couplet

Que sert-il que l'on garde à vue
La clé d'un cœur qu'on veut sauver ?
Maris, quand vous l'avez perdue,
L'Amant sait bien la retrouver.

Le Divertissement se termine par une danse générale.

※

L'Isle de la Folie ou *Gulliver dans l'Isle de la Folie* par Dominique et Romagnesi, représentée le 24 septembre 1727, est une petite comédie en un acte contenant bon nombre de traits mordants. Différentes scènes sont consacrées à la critique des nouveautés représentées au théâtre ; on y critique entre autres la comédie de Marivaux,

l'Isle de la Raison, jouée alors au Théâtre Français sans grand succès. *L'Isle de la Folie* fit par contre dix-sept représentations consécutives et très suivies. On y mentionne *Les Amours des Dieux* de Mouret représenté avec succès à l'Opéra cette année-là. Au point de vue musical, notons une amusante scène entre Gulliver et un Musicien, habitant l'Isle de la Folie, et fou par conséquent. Il vante à Gulliver sa dernière création « Une Cantate magnifique à l'honneur et à la gloire des Chats. » Gulliver se montrant sceptique quant au résultat musical, le Musicien tient à le convaincre :

LE MUSICIEN

« Les Rossignols si vantés par la douceur de leur fredonnant gosier, les Linottes et les Serins de Canarie approchent-ils de la gracieuse mélodie de mes héros ? est-il rien de plus touchant que la musique des Chats ? La variété de leurs tons exprime si bien les différentes passions qui les occupent ».

Il s'agissait pour le musicien de mettre en musique cette *Cantate* à la gloire des chats ! Mouret s'en est tiré de la façon la plus plaisante, en introduisant des miaulements exprimés par des « ports de voix » indiqués par lui :

CANTATE

Récit (en sol mineur) :

De la Déesse Chatte, en Egypte adorée,
J'entreprends de chanter les attraits ravissants ;
Par des hommages éclatants,
Cette divinité fut jadis honorée,
Et dans Paphos, la belle Cithérée,
Recevait moins d'encens.

1er *Air* (sol mineur à 3 temps).

Toujours favorable
Aux tendres ardeurs,
Sous cette forme agréable,
Isis régnait sur les cœurs ;
Les plus fameux habitants du Permesse,
Célébraient dans leurs vers
Les grâces, les appas, les agréments divers,
De la miaulante Déesse.

(Ici, Mouret indique avec soin *miaulez* sur les différents « Ports de voix ».)

2e *Air* (Vif en sol majeur à 2 temps) :

Coquettes de ce pays
Qu'amour a si bien aguerries,
Comme les Chattes de Memphis,
Souhaitez d'être chéries,
Mais surtout, dans vos amours,
Faites pattes de velours.

La scène finale de la comédie et le Divertissement qui la compose forment l'hommage des habitants de l'Isle de la Folie à leur souveraine. Entrée de la Folie et des

habitants de l'île « Air vif » à deux temps, puis « très vif » à trois temps en ré mineur ; puis on chante le thème de l'Entrée, varié :

Dans ces lieux la Folie a fixé son séjour,
Nous en avons banni pour jamais la sagesse ;
Nous nous occupons tour à tour
A rire, à folâtrer sans cesse ;
Sans nous embarrasser d'un avenir fâcheux,
A jouir du présent nous bornons tous nos vœux.

On danse une *Gigue* en ré mineur, puis on la chante :

La sévère raison n'a rien qui nous engage,
Elle proscrit les plaisirs les plus doux ;
De sa morale sauvage,
Nous ne faisons point usage,
Et le plus fol parmi nous,
Est toujours le plus sage.

On danse plusieurs danses de caractère et la scène se termine par

Le Vaudeville :

Quand nous formons des désirs,
Nous nous livrons aux plaisirs,
C'est pour nous un bien suprême ;
Employer tous nos moments,
Dans les amusements,
Et profiter des beaux ans,
Voilà notre système.

Dans l'Isle de la Raison,
On ne trouve rien de bon,
Ici ce n'est pas de même ;
Tout est bien chez nous,
Les Sages et les fous ;
Ainsi vous pouvez tous
Suivre notre système.

Dernier couplet (au Parterre)

Si nous osions nous flatter
D'avoir pu vous contenter
Pour nous quel bonheur extrême ;
Parterre judicieux,
Nous ne bornons nos vœux
Qu'à vous plaire par nos jeux,
Voilà notre système.

❋

En 1728, un acte de Dominique et Romagnesi, *La Revue des Théâtres*, est une des pièces les plus caractéristiques du genre ; elle marque une évolution certaine de la Revue (1).

L'argument de cette pièce est le suivant : Momus a reçu d'Apollon l'ordre de critiquer les pièces représentées dans l'année écoulée, et de punir ou de récompenser selon leurs mérites les auteurs respectifs. La scène est à Montmartre. Les pièces à critiquer se présentent sous la figure des acteurs qui incarnent *L'Amant Protée*, en Crispin, *L'Amant déguisé*, en valet de théâtre, etc. Elles s'enchaînent dans l'ordre suivant : *La Surprise de l'Amour ; L'Amant Protée ; Les Amants déguisés ; Les Amants réunis ; Les Amours des Dieux ; L'Isle de la Folie ; Arlequin Roland.* Cette Revue contient également une vive critique de l'Opéra. Celui-ci entre à l'Audience sans se faire annoncer. Il se présente à Momus en chantant un «Air gracieux» suivi d'un Récitatif :

L'Opéra

Air : Par mes accords doux et touchants
J'inspire la tendresse ;
Tous mes pas sont des sentiments.
De mes chants, la délicatesse,
Mes sons harmonieux, mes spectacles brillants,
Offrent les plaisirs innocents,
Et bannissent la tristesse.

Récit : Je sais, des Mortels et des Dieux,
Tracer une image fidèle,
Tantôt je vole jusqu'aux cieux,
Et tantôt je descends dans la nuit éternelle.
Du célèbre Lully, j'ai consacré le nom
Au fameux Temple de Mémoire,
C'est à moi seul qu'il doit toute sa gloire.
(Vivement) Enfin je suis Atys, Roland, Bellérophon,
Pirithoüs, Renaud, Jason,
Tancrède, Thésée, Orion,
Et le protecteur de la Foire.

Ce *Récit* est amusant ; Mouret s'y parodie lui-même : une énumération semblable et ridicule des opéras se trouve en effet, dans le Prologue des *Festes de Thalie* (2). Mouret se fait un plaisir de parodier cette scène. Ici, l'énumération marche en progression ascendante pour s'arrêter « Noblement » sur *Orion*. Une courte descente chromatique à la basse nous fait retomber brusquement sur un accord de quatre augmentée, conclusion de la répétition d'*Orion*, cette fois « *pitoyablement* » avec un intervalle de quarte diminuée au chant.

(1) Voir Cucuel : *La critique musicale dans les Revues du XVIIIe siècle. Année Musicale* 1912.

(2) Scène II, Récit de Melpomène.



C'est une allusion qui ne manque pas d'ironie à la chute de cet opéra qui ne put tenir l'affiche (1). Suit une scène en vaudevilles entre l'Opéra et la Foire qui demandent à Momus d'arbitrer leur différend. Les auteurs n'y ménagent pas l'Opéra et s'attaquent en particulier au système des redevances employé par l'Académie Royale de Musique. Voici un exemple du dialogue engagé entre l'Opéra et la Foire, sa cousine pauvre, chanté sur des airs connus :

L'Opéra (sur l'Air : *Pour toucher son Isabelle*)

Avez-vous dû vous attendre
Que l'argent que j'ai pu prendre
De ma caisse sortira ? Ah ! Ah ! Ah !
Ah ! vraiment je suis bien tendre,
Quand il s'agit de cela. Ah ! Ah ! Ah !
　　Recevoir sans rien rendre,
　　C'est le ton de l'Opéra.

(1) *Orion*, tragédie lyrique de La Coste, représentée en février 1728.

LA FOIRE (sur l'Air : *Rossignol de ce Bocage*)

Pour te punir de tes rapines,
Puissent tes airs
Aller, ainsi que tes machines,
Tout de travers.

Une habitante de *l'Isle de la Folie* interrompt l'Audience et termine la pièce par un Divertissement de sa façon. Rien de plus gai, de plus léger, que cette Entrée pour les habitants de *l'Isle de la Folie :*



La *Gigue* qui suit est tout aussi plaisante, et le tout se termine par le Vaudeville qui ne le cède en rien en gaieté aux airs précédents :

Vaudeville

D'une différente manie,
Chacun fait son bien souverain :
L'un jouit d'un heureux destin,
Au sein de la Philosophie ;
L'autre se plonge dans le vin ;
Celui-là n'aime que Sylvie ;
Chacun a sa folie.

Dernier couplet (au Parterre)

Dans tous les états de la vie
Chacun a, dit-on, un grain.
Je n'aime le jeu, ni le vin ;
Ce qui rend mon âme ravie,
C'est de voir le Parterre plein
Applaudir une Comédie ;
Pour moi, c'est ma folie.

❉

La Critique, comédie en un acte de Boissy, représentée le 9 février 1732, obtint un vif succès. C'est une pièce à scènes détachées, dont plusieurs sont pleines de saveur et même d'actualité.

Apollon et Thalie ont formé le projet de rendre à la critique son véritable rôle, afin de ne la plus confondre avec la satire, sa sœur. Ils lui offrent une place au Parnasse,

« Pour y maintenir l'ordre et pour le policer. »

Dans une scène entre la Critique et la Médisance, la première se défend hautement de n'avoir rien à faire avec la seconde :

LA CRITIQUE

Le chemin que je tiens est différent du vôtre,
La raison et le vrai me guident constamment,
Et vous plaisez le plus souvent
Aux dépens de l'un et de l'autre.

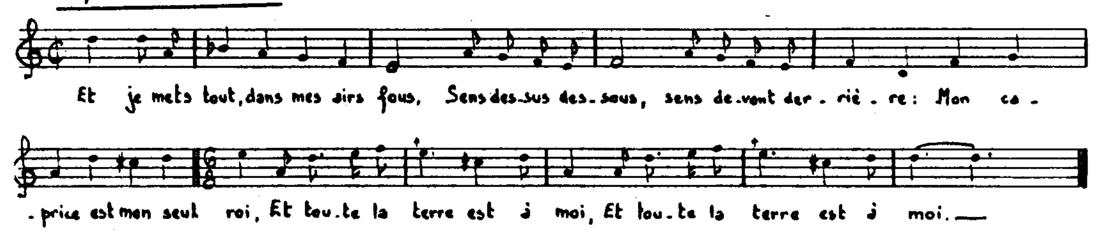
Mais la Médisance, sûre de sa force, ne se laisse pas démonter par les remontrances de sa vertueuse sœur ; elle semble même parvenir à l'ébranler par d'astucieux arguments. C'est le Vaudeville qui sauvera la Critique, car le Vaudeville est le grand héros de la pièce. Dans une grande scène avec la Critique, il se présente tout d'abord à elle dans un air original de Mouret, air extrêmement varié, et dont le refrain restera célèbre sous le nom du « Sens dessus dessous ». A part cet Air, toute cette scène entre le Vaudeville et la Critique est pour sa plus grande partie chantée sur des airs de vaudevilles connus.



LE VAUDEVILLE (à la Critique)

Noblement, 2/4	Je suis, ma belle Reine,
Gay, 6/8	Un dieu plaisant et gai,
3/4	Soumis à votre empire
3/2	Et dans sa nouveauté couru.
Gravement	A la Cour, à la Ville,
	Je célèbre Jean Gille,
« Gay » 3/4	Et de Bacchus, et de l'Amour,
	La nuit et le jour,
6/8	Je chante la Folie.
	J'amuse tour à tour
	La laide et la jolie,
	L'homme d'esprit et le nigaud.
	Par mes tourelourirettes,
	Je mets en train les fillettes,
	Et leur fait faire un saut,
	Deux sauts, trois sauts.

Ma puissance est entière,
Tout le long de la rivière ;
Refrain : Et je mets tout dans mes airs fous,
Sens dessus dessous,
Sens devant derrière :
Mon caprice est mon seul roi,
Et toute la terre est à moi.



La Critique et le Vaudeville décident de s'unir pour le plus grand bien de chacun d'eux ; ils chantent sur un air de menuet :

Le Vaudeville

Votre amour, quand on lui plaît,
Se tait !

La Critique

Qui se tait communément,
Se rend.
Notre gloire est d'être unis ;
Vous deviendrez plus sage
En écoutant mes avis ;
Et vos airs réjouissants,
Vos chants,
Vont me rendre moins sauvage ;
Tous deux nous allons unir
L'enjouement aux leçons, la sagesse aux plaisirs.

Une des scènes les plus amusantes de la pièce est une scène entre Apollon et Chrisante « homme singulier », qui se livre à une charge à fond contre le public. D'après cet original, le public se trompe régulièrement dans ses jugements sur les spectacles ; de plus, il se comporte de façon inadmissible au théâtre :

Car jamais il ne garde un milieu raisonnable :
Chez lui tout est divin, ou tout est méprisable :
Sa fureur pour la mode et pour tout charlatan :
Tous les usages fous dont il est partisan...
. . . .

Aux spectacles, ses flots, ses vertiges fréquents,
Ses battements de mains donnés à contretemps :
Toutes ses moucheries,
Ses bâillemens, ses crachemens,
Aux endroits les plus beaux, les plus intéressans.
. . . .
Sa rage opiniâtre
De crier presqu'à tout moment,
Place aux Dames, place au Théâtre ;
Parlez plus haut ; l'habit noir, chapeau bas ;
Paix. Monsieur l'Abbé, haut les bras :
Annoncez ; bis ; la capriole :
Et pour tout dire, enfin, l'insupportable rôle
Qu'il fait, dès qu'au Parterre il se trouve pressé,
Ce qui révolte l'âme, et fait hausser l'épaule
A tout homme de goût, à tout homme sensé.
. . . .
Quand sa fougue est extrême,
Il juge sans entendre, sans s'instruire du fond.
. . . .
Vous verrez qu'il approuve et condamne au hasard,
Et sans connaissance de cause.

Le Divertissement final, d'une gaieté étourdissante, réunit le Vaudeville, la Critique, le Menuet, la Contredanse, le Tambourin, etc.

Le Vaudeville (sur l'Air : *Ma commère, quand je danse*)

A moi, vive contredanse,
Tambourin et Menuet :
Venez former notre Ballet ;
Je veux qu'ici, pour le rendre complet,
Le cheval Pégase danse,
Et qu'il hennisse un couplet.

On danse sur des airs de caractère, sur des menuets et tambourins.

Vaudeville final

Le ton fait plus que le discours ;
On se laisse prendre toujours
Par des dehors favorables ;
Et dans le monde, ainsi qu'à l'Opéra,
Refrain : C'est l'air, ô gué lon la,
Qui fait passer les paroles.

❋

Une autre petite comédie en un acte, en vers, de Boissy, *Les Etrennes ou La Bagatelle*, représentée en janvier 1733, ne contient pas de moins amusantes critiques sur les

différents théâtres, et une série d'*Horoscopes* relatifs aux pièces nouvelles ou à certaines reprises attendues.

Le Chevalier Colifichet, chargé par la Bagatelle de distribuer les Etrennes, offre tout d'abord à ses amis, grands amateurs de spectacles, *L'Almanach des Théâtres :*

LE CHEVALIER

L'ouvrage est excellent, et l'Auteur est Parfait (1).

Ces Messieurs regrettent que cet ouvrage important ne soit pas complété par le récit des « amours secrettes et badines » des Princesses du Théâtre :

« Marquis, à quoi songes-tu là ?
Il aurait fallu pour cela
Dix gros Tomes, au moins. »

Dans l'un des « Horoscopes » relatifs à l'Opéra, on y mentionne les actrices qui triomphaient alors dans le *Ballet des Sens* de Mouret :

Horoscope à propos d'une reprise d'*Isis* (2)

L'an qu'*Isis* au jour reparaîtra,
Tremble, frémis, malheureux Opéra.
Elle sera pour toi la fatale Comète
Qui t'annoncera ta défaite ;
De ses climats glacés tout se ressentira :
Dans le rôle d'*Io* l'Amour (3) s'enrhumera.
Pour rendre ta perte complète,
Un beau Mardi, Zéphir (4) s'envolera,
Et la Sirène (5) se taira ;
La danse n'aura plus sa meilleure sujette.
Pour lors, tu te verras si bas,
Et d'acteurs dont tu manqueras,
Telle enfin sera ta disette,
Que le Maître des Cieux, tant qu'on promène Io,
De son rang dépouillant les marques,
Sera contraint de faire une des Parques,
Et de filer pour chanter leur trio.

Un « Horoscope » non moins sévère se rapporte à l'Opéra d'*Omphale* (6).

Le Marquis déclare qu'il n'en « sçaurait souffrir les longueurs effroyables » ; quant au Chevalier, il affirme :

(1) Allusion aux frères Parfaict. auteurs de divers ouvrages concernant le théâtre ; ils écrivirent presque au jour le jour une *Histoire de l'Académie Royale de Musique.*

(2) Reprise d'*Isis,* opéra de Lully.

(3) Il s'agit de Mlle Le Maure qui venait de jouer avec un succès extraordinaire le rôle de l'Amour dans le ballet *Le Triomphe des Sens,* de Mouret.

(4) Mlle Petitpas qui avait joué le rôle de Zéphir dans ce même Ballet.

(5) Mlle Pélissier, qui jouait le rôle de la Sirène, toujours dans le *Ballet des Sens.*

(6) *Omphale,* tragédie lyrique de Destouches, représentée pour la première fois en 1701.

Pour moi, j'en trouve tout charmant
Hors la fin qui m'ennuie, et le commencement.

On peut juger par ces quelques exemples que, si la critique était souvent spirituelle, elle n'en était pas moins dure.

Le précieux *Almanach* ne contient pas seulement des critiques, mais aussi des « conseils profitables », pour rendre l'avenir heureux. Voici par exemple, un « Avis très salutaire adressé à la Troupe Italique » :

Si tu veux rappeler chez toi les Spectateurs,
Donne, ce sont deux bagatelles,
D'excellentes pièces nouvelles ;
Et pour les bien jouer, reçois de bons acteurs.

Autre avis, s'adressant à l'Opéra :

Au Théâtre chantant,
Avis très important.
Veux-tu fixer la fortune qui flotte,
Et te voir de nouveau couru ?
Fais plutôt redanser la Vertu (1)
Et remets l'Amour (2) en culotte.

A propos de la « vertu » de Mlle Sallé, suit une diatribe relative au relâchement des mœurs au théâtre. Pour terminer, la Bagatelle a préparé un Divertissement pour les débuts de la jeune Angélique, protégée du Chevalier. Tout le monde prendra part au Ballet :

LE COMTE

Dans ce beau jour, il faut que je signale
Tous les talents que j'ai reçus des Cieux.
Je prétends, tour à tour, et d'une ardeur égale,
Jouer un air de flûte avec un de timbale :
Je veux mettre l'orchestre en train,
Danser une musette, ensuite un tambourin ;
Et pour me rendre plus utile,
Chanter une Cantate, et puis un Vaudeville.

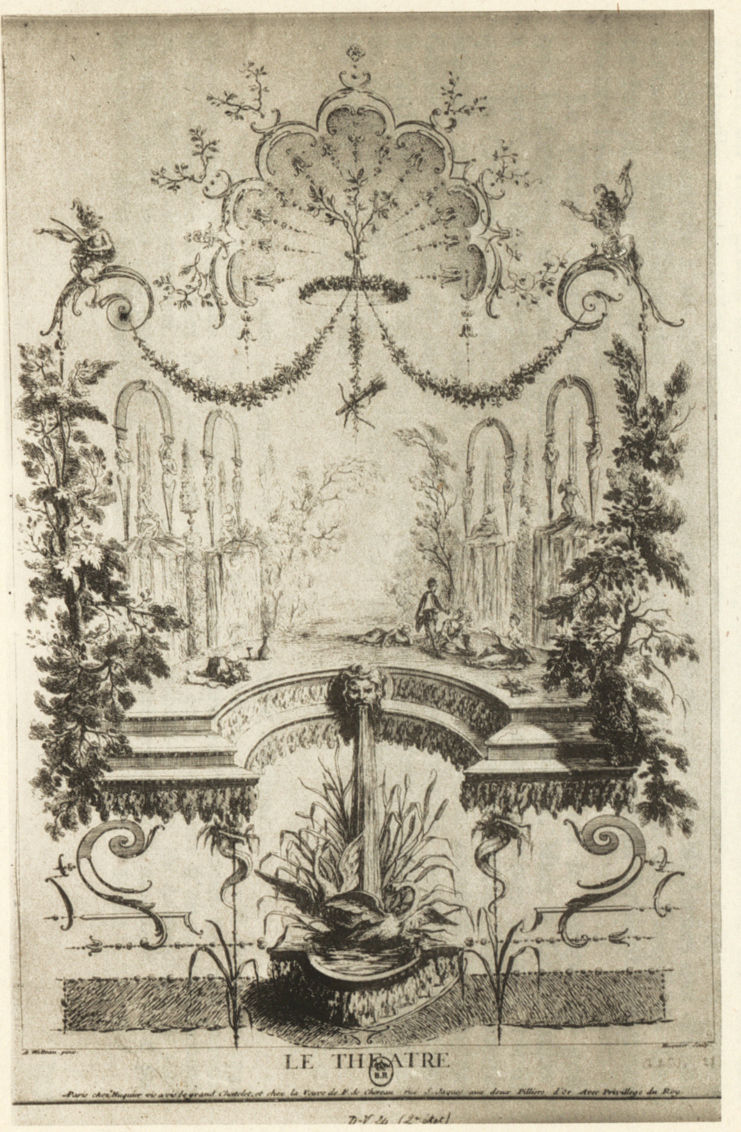
Marche pour la Bagatelle et ses suivants « Légèrement ». *Prélude* symphonique et *Air* pour un suivant de la Bagatelle (Basse) :

Brillez, Bagatelle charmante,
Embellissez votre séjour ;
Etalez dans ce grand jour
Votre parure triomphante, etc.

Suite de danses et d'airs chantés, légers et gais, et Vaudeville final :

(1) Mlle Sallé.

(2) Mlle Le Maure.



A. WATTEAU

Le Théâtre
Gravure de Huquier.

L'alliance de la Musique et de la Comédie
Gravure de J. Moyreau.

Vaudeville

Qu'un financier ait femme jeune et belle,
Et qu'un Commis, quand il est absent d'elle,
Fasse pour lui l'ouvrage de l'époux,
Le cas n'est pas grave chez nous :
Mais qu'avec la donzelle,
A petit bruit, notre galant,
Enlève, argent, bijoux, vaisselle,
Et disparaisse un dernier jour de l'an,
Cela passe la *Bagatelle.*

Que de coulisse une tendre Princesse (1)
D'un riche Amant écoute la tendresse,
Lui vende cher ses sons fluttés et doux,
Le cas n'est pas grave chez nous :
Mais qu'avec lui la Belle,
Privant Paris de son talent,
S'enfuie ailleurs à tire d'aile,
Sans avertir le Public qui l'attend,
Cela passe la *Bagatelle.*

❋

Le 11 juillet 1733, les Italiens représentent une pièce critique en un acte, ***Le Temple du Goût***, de Romagnesi et Nivault. C'est une parodie de la pièce de Voltaire qui porte le même titre, et qui avait paru en 1732 (2). Cette pièce critique obtint un très grand succès, et fit vingt représentations consécutives. Elle est fort spirituelle, contient des détails amusants, une critique de l'Opéra, et dut en grande partie son succès à ses allusions à la querelle des Anciens et des Modernes qui divisait alors la « République des Lettres ». La magnifique décoration du *Temple du Goût* ne fut pas non plus étrangère à son succès et le Divertissement brillant rehaussait encore l'éclat du spectacle.

Le Théâtre représente un Temple en partie démoli ; c'est le Temple du goût que la Critique, atterrée, déplore de ne plus retrouver debout. Mais le Goût, hélas ! a déserté la terre : Jupiter l'a rappelé auprès de lui avec les vrais plaisirs, tandis que la Critique, de son côté, semblait avoir abandonné la partie, jugée perdue, laissant ainsi le terrain libre à la raillerie, sa sœur. Celle-ci a accueilli un nouveau Génie qui s'est mis en devoir de démolir et de transformer le Temple. Tandis que la Critique se lamente sur ses ruines, on entend une symphonie annonçant l'approche du dieu du Goût. C'est une *Entrée* à deux temps, en Ré majeur, pour les violons les flûtes et les musettes :

(1) Allusion à la fuite en Angleterre de la Demoiselle Petitpas.

(2) Voltaire avait horreur d'être parodié par les Italiens, au point qu'il écrira en 1748 à la reine Marie Leckzinska pour obtenir d'elle que les Italiens ne représentent pas une parodie de sa *Sémiramis*. Au sujet du *Temple du Goût*, Voltaire écrit : « Il est d'un auteur inconnu et corrigé par Romagnesi, auteur connu et qui écrit comme il joue. Si Aristophane a joué Socrate, je ne vois pas pourquoi je m'offenserai d'être barbouillé par Romagnesi. » (Cité par Campardon dans *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, tome I, p. 35.

LA CRITIQUE

Le Dieu du Goût arrive, et cette Symphonie
M'annonce son heureux retour ;
Il ne se sert en ce séjour
Que de la plus simple harmonie.
Les violons, les flûtes, les musettes
Sont les seuls instruments dont il fasse grand cas,
Et, selon lui, Timbales et Trompettes
Ne furent jamais faites
Que pour bruire aux Concerts, ou bien aux Opéras.

A la fin de la symphonie, entrée du dieu du Goût, reçu avec transports par la Critique. D'un geste, il remet le Temple en état ; le décor change et montre le temple reconstruit. A noter une très amusante scène entre le Goût, l'Esprit (sous la figure d'une femme), et le Bon Sens. Puis, après une scène critique entre le Goût et Arlequin, le faux Goût vient rendre visite à son frère et s'étonne de la reconstruction du Temple qu'il prétendait réformer ; dispute des deux Goûts sur tous les sujets. Cependant le faux Goût est venu pour régaler son frère d'une Fête de sa façon, et celui-ci consent à recevoir l'hommage du faux Goût et veut bien assister au Divertissement de chants et de danses que le faux Goût a pris soin de régler.

Entrée et Marche en Ré mineur pour les suivants du faux Goût, avec timbales et trompettes. Sur le rythme de la Marche, un Suivant chante :

Des talents admirés, faisons voir le modèle,
N'imitons point l'Antiquité,
Animons-nous d'une audace nouvelle.
Fille de la vivacité,
Bannissons de nos jeux la langueur éternelle
De la froide simplicité.

Ritournelle et *Air vif* en Ré majeur, à trois temps ; c'est un Air très varié dans sa forme et ses rythmes :

(Vivement) Que la musique soit bruyante,
Que la chanteuse triomphante
(Adagio) Elève la voix en éclats ; (point d'orgue)
(Vivement) Et que la danseuse brillante,
[(Langoureusement) Fuyant la grâce nonchalante,]
(Vivement) Etonne par ses entrechats.

Cet air est une critique à l'adresse de la musique italienne et de la façon de l'interpréter. On danse une *Sarabande* qui contraste avec l'air précédent par sa ligne et sa majesté. La sarabande est suivie d'un alerte *Passepied*. Un court *Prélude* instrumental introduit un *Duo* pour Soprano et Basse :

Que chacun suive son idée,
Le goût est au-dessus des lois, etc.

On danse deux *Airs Suisses*, légers et vifs, suivis du Vaudeville :

Vaudeville

Qu'un tendre amant s'empresse
  A montrer la tendresse
Dont son cœur est épris,
    C'est mon avis.
Mais que son feu s'augmente
Quand sa flamme constante
    A la fin nous résout,
    Voilà mon goût.

UN SUISSE

  Que le confife aimable
Touchours riant à table
  Chante avec ses amis,
    C'est mon afis.
Mais quand ché pris séance
  Sablir à toute outrance
  Poussir la cafe à bout :
    Foilà mon goût.

ARLEQUIN (au Parterre)

Qu'aux Faubourgs le Parterre
Fasse aux humains la guerre,
Qu'ils ne soient point suivis,
    C'est mon avis.
Que chez nous plus traitable,
  Le public favorable,
Vienne en foule au mois d'août,
    Voilà mon goût.

Le Divertissement se termine par une brillante *Contredanse anglaise.*

❋

Dans son compte rendu de *l'Apologie du Siècle ou Momus corrigé, le Mercure* écrit : « Tout le monde convient que l'ironie n'a jamais été employée avec plus de finesse que dans cette Pièce » (1). Cette comédie en un acte de Boissy fut représentée en Avril 1734 aux Italiens où elle obtint un très grand succès.

Momus abandonnant la Marotte et le bonnet Calotin paraît, un bouquet à la main ; il annonce à une actrice consternée qu'il renonce désormais à fronder et qu'il s'apprête à faire l'apologie de tout le genre humain :

Depuis qu'en bien tout le monde est changé,
    Sachez que je suis corrigé.
    De la douceur que je respire,
Ces fleurs sont un garant qu'on ne peut contredire.

(1) *Mercure*, mai 1734.

La Critique sera donc bannie des théâtres ; on y louera indistinctement les auteurs et leurs pièces (ceci donne lieu à d'amusantes satires). Boissy a replacé dans cette nouvelle pièce la fameuse grande scène à succès de la critique du public, parue l'année précédente dans sa comédie *La Critique ;* de même que le Vaudeville s'y présente lui aussi en rechantant son air *Je suis ma belle Reine* qui avait obtenu le succès que l'on sait dans cette même pièce et dont chacun connaissait le refrain.

Le Divertissement final se compose de nombreuses danses, *Loure, Menuets, Forlane,* une importante *Chaconne.* La plupart de ces danses sont en même temps chantées :

Menuet

Chantons du Citadin,
Chantons les mœurs faciles.
Chantons du Citadin
L'esprit agréable et badin ;
Les femmes sont civiles,
Les maris sont tranquilles ;
Les tendrons sçavans
Trompent à quinze ans
Leurs bonnes mamans.

MOMUS (sur l'air de la Forlane)

Dans ce siècle tout est charmant,
Tout est poli, tout est galant,
Tout possède le don de plaire,
Et le plus sot paraît brillant ;
Avec beaucoup d'esprit, on ment.
On se trompe joliment ;
Et la Beauté la plus sévère
Ne l'est qu'un petit moment.

Vaudeville

Regardons en beau le monde,
Trop poli pour qu'on le fronde.
Approuvons également
Qu'on pardonne ou qu'on se venge :
L'un est juste, et l'autre est grand ;
Tout est digne de louange.

Dernier couplet

Qu'à sa guise chacun aime ;
Ne blâmons aucun système,
On doit suivre son penchant.
C'est sagesse quand on change,
Vertu quand on est constant :
Tout est digne de louange.

Une *Contredanse* générale termine le Divertissement.

**

L'orchestre de la Comédie était fort réduit. Lors de la représentation du *Temple du Goût*, il était composé de : une timbale, une trompette, neuf violons, dont trois basses ; quelques airs étaient accompagnés par une musette et deux flûtes. Mouret qui dirigeait l'orchestre recevait alors 83 livres 6 ss. par mois (1).

La musique cependant prenait d'année en année plus d'ampleur et, comme l'écrit justement Xavier de Courville (2) :

« Sans attendre l'époque de Favart, le chef d'orchestre de la Comédie Italienne a fort à faire : sa baguette rythme aussi bien les promenades galantes de Flaminia que les lazzi d'Arlequin. Les couplets et les danses ne sont pas seulement l'illustration naturelle d'une pièce de Lesage ou de Fuzelier ; ils sont l'écho indispensable d'une comédie de Marivaux » (3).

Avec des moyens très limités, Mouret, compositeur, arrive cependant à des effets expressifs ou bouffons très remarquables. On se trouve réellement embarrassé devant une telle richesse, pour résumer l'apport de Mouret, ou même pour citer les meilleurs d'entre les innombrables *Airs de Caractère* qu'il écrivit pour les Italiens. C'est un peu au hasard que nous glanons dans cette riche moisson. Citons cependant l'*Air des Yvrognes*, dans *Le Naufrage au Port à l'Anglais ;* l'*Air comique des Ogres*, dans *Mélusine ;* les *Airs suisses et allemands* de *l'Amour Maître de Langues ;* les *Airs des Forgerons* dans *la Mode ;* les *Airs de Niais* des *Amants ignorants ;* l'Air comique pour *les Esprits Follets* dans *Arlequin camarade du Diable ;* l'*Air du Carillonneur* du *Trésor supposé*, etc.

Ajoutons-y les airs exotiques, tels que ceux des *Chinois* dans le *Naufrage au Port à l'Anglais ;* les turqueries du *Phénix*, des *Amants ignorants*, d'*Arlequin Hulla* ou d'*Arlequin Grand Mogol*, les *Airs Egyptiens du Jaloux*, les *Airs Bohémiens* de *l'Amoureux sans le savoir*, etc.

Enfin, dans les multiples *Entrées* de Bergers ou de Paysans, de Chasseurs, de Gondoliers, Masques, Fées, Faunes ou Dryades, les airs charmants, tendres ou légers, expressifs, spirituels ou cocasses ne se comptent pas. Et quant aux *Vaudevilles* proprement dits, ils formeraient à eux seul un recueil, qui serait une collection remarquable de ce genre essentiellement français (4).

On nous reprochera peut-être d'avoir, au cours de ce chapitre, trop insisté sur le côté littéraire du sujet. Si nous l'avons fait, c'est que nous avons jugé indispensable de faire de nombreuses citations de textes afin que l'on se rende suffisamment compte du rôle du compositeur dans les spectacles de la Comédie Italienne, et du genre qu'il devait illustrer musicalement. Cet exposé réussira-t-il à convaincre de l'importance de l'œuvre de Mouret ? œuvre originale et variée s'il en fut. Nous ne craignons pas d'affirmer que les Divertissements pour la Comédie Italienne peuvent être considérés comme étant ce qu'il y a de plus marquant, de plus personnel et peut-être de plus représentatif dans l'œuvre du compositeur. Son esprit fantaisiste et frondeur, son sens du comique, ses dons de mélodiste-né y ont trouvé une source toujours nouvelle d'inspiration. Sa finesse naturelle lui permettait de comprendre et de souligner les

(1) Archives Nationales.

(2) Xavier de Courville : *Luigi Riccoboni, dit Lelio*, tome II, p. 178.

(3) Ibid., p. 178 : « une des contraventions dressées par l'Opéra visera les violons qui jouaient dans l'orchestre pendant les entr'actes de *la Double Inconstance*. »

(4) On trouvera en Annexe p. 191 et suiv. les principaux d'entre eux.

moindres intentions des auteurs, et sa meilleure musique fut toujours celle qu'il écrivit pour les meilleurs couplets. Témoins les divertissements écrits par Panard sont de loin les meilleurs qu'illustra Mouret. Il s'y révèle un véritable précurseur de notre opéra-comique dans ce qu'il a de plus finement spirituel. Si l'on pense que les couplets du *Cahin-Caha*, l'*Air pour une Petite Fille*, l'*Air Je suis un bon soldat*, vaudevilles du *Tour de Carnaval* datent de 1726, on peut mesurer combien Mouret fut, dans ce domaine, en avance sur son temps, et la voie qu'il ouvrit à ses brillants successeurs. On ne fera guère mieux dans le genre au moment du plein épanouissement de l'opéra-comique.

Panard (1) composa entièrement le texte des Divertissements des comédies suivantes :

Le Tour de Carnaval, comédie de d'Allainval, 1726 ;
La Veuve à la mode, comédie de Saint-Foix, 1726.
Le contraste de l'Hymen et de l'Amour, comédie de Saint-Foix, 1727.
L'Horoscope accompli, comédie de Gueullette, 1727.
Le Triomphe de Plutus, comédie de Marivaux, 1728.
L'Italien marié à Paris, comédie de Lelio, 1726.
La Colonie Nouvelle, comédie de Marivaux, 1729.
L'Ecole des Mères, comédie de Marivaux, 1732.

Si Mouret ne fut pas, comme Gilliers notamment, compositeur attitré des théâtres forains, on peut cependant constater que dès 1715, certains airs des *Festes de Thalie* devenus populaires, passèrent à l'état de *timbre* au Théâtre de la Foire. Le *Cotillon* de l'Entrée de *La Veuve* figure dans une pièce de Lesage, *La Ceinture de Vénus* jouée en 1715 à la Foire Saint-Germain ; ce même Cotillon et le Menuet chanté *Tout Amant comme le vent* (Entrée de *La Fille* des *Festes de Thalie*), figurent dans une autre pièce de Lesage, *Arlequin Colombine ou Colombine Arlequin*, représentée à la Foire Saint-Laurent la même année.

Par la suite, nombre d'airs et de vaudevilles composés par Mouret pour les Italiens et devenus populaires passèrent rapidement de la scène italienne au théâtre de la Foire.

L'on trouvera après un relevé des vaudevilles de Mouret figurant dans diverses pièces du Théâtre de Lesage et d'Orneval ; du Théâtre de l'Opéra-Comique de Panard,

(1) Panard avait fait son propre portrait en vers, paru dans l'*Avertissement* de l'édition de ses œuvres. En voici quelques fragments :

Portrait de Panard par lui-même

Chansonnier sans chanter, passable coupletteur,
Jamais dans mes chansons on n'a rien vu d'immonde.
Soigneux de ménager, quand il faut que je fronde ;
(Car c'est en censurant qu'on plaît au spectateur) ;
Sur l'homme en général tout mon fiel se débonde.
Jamais contre quelqu'un ma muse n'a vomi
Rien dont la décence ait gémi ;
Et toujours dans mes vers la vérité me fonde.
. . . .
D'une humeur assez douce, et d'une âme assez ronde,
Je crois n'avoir point d'ennemi.
Et je puis assurer, qu'ami de tout le monde,
J'ai, dans l'occasion, trouvé plus d'un ami.

Théâtre et Œuvres diverses de M. Panard, 1763, tome I.

(c'est dans le théâtre de ce dernier que l'on trouve le plus grand nombre d'airs et de vaudevilles empruntés à Mouret) ; enfin dans le Théâtre de Favart qui fit surtout usage des vaudevilles de Mouret dans ses Parodies.

Nous donnons ensuite un Répertoire des principaux Vaudevilles composés par Mouret pour les pièces de la Comédie Italienne.

On pourra ainsi juger de l'apport de Mouret dans les débuts de l'opéra-comique, apport qui peut être considéré comme effectif et important.

* *

Relevé des principaux Airs et Vaudevilles
DE MOURET
dans les Théâtres de la Foire ou de l'Opéra Comique

THÉATRE DE LESAGE ET D'ORNEVAL

On trouve :

Dans **La Ceinture de Vénus**, Foire Saint-Germain (1715).
Air *Cotillon des Festes de Thalie.*

Dans **Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine**, Foire Saint-Laurent (1715).
Air *Tout Amant comme le vent*, menuet des *Festes de Thalie.*
Air *Cotillon* des *Festes de Thalie.*

Dans **Arlequin traitant**, Foire Saint-Germain (1715).
Air *Cotillon des Festes de Thalie.*
(Ce même *Cotillon* figure toujours en 1716 et 1718 dans *l'Ecole des Amants* et dans *la Querelle des Théâtres.*)

Dans **Le Rappel de la Foire à la vie** (1721) et dans **Pierrot Romulus** (1722).
(Cette seconde pièce pour les Marionnettes de la Foire.)
Air *La troupe italienne, faridondaine* (vaudeville de *La Désolation des deux Comédies*).

Dans **l'Enchanteur Mirliton**, Foire Saint-Laurent (1725).
Air *Qu'ici-bas tout soit lanlères* (vaudeville d'*Arlequin au Banquet des sept Sages*).

Dans **les Pèlerins de la Mecque** (1726).
Air *Carillon* de *Mélusine* (vaudeville).
Air *Je suis un bon soldat* (*Le Tour de Carnaval*).
Air *Le Cahin-Caha* (*Le Tour de Carnaval*).

Dans **La Grand'mère amoureuse** (parodie d'*Athys*), Foire Saint-Germain, 1726).
Air *Carillon* de *Mélusine.*
Air *Ah ! que la forêt de Cythère* (vaudeville du *Cahos*).

Dans **La Pénélope moderne**, de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, Foire Saint-Laurent (1728).
Air *Nous n'avons plus de vœux à faire* (vaudeville du *Procès des Théâtres*).
Air *La Force de l'Amour* (vaudeville).

Dans **La Princesse de Chine**.
Air *Je suis un bon soldat* du *Tour de Carnaval*.

Dans **Les Spectacles malades**, Foire Saint-Laurent (1729).
Air *D'un jeune plumet vif et tendre* (vaudeville de l'*Horosrope accompli*).
Air *L'autre jour près d'Annette* (vaudeville de *La Mode*).

Dans **L'Opéra-Comique assiégé** (1730).
Vaudevilles de *La Désolation des deux Comédies*, du *Tour de Carnaval* et du *Feu d'Artifice*.

Dans **Zémire et Almazor** (1730).
Air *Cotillon* des *Festes de Thalie*.
Air *D'un jeune plumet* (*Horoscope accompli*).
Air Vaudeville du *Procès des Théâtres*.

Dans **L'Indifférence** (1730).
Air *Je suis un bon soldat*.
Air *Carillon* de *Mélusine*.
Air *l'Amour marin* (*Le Feu d'Artifice*).
Air Vaudeville du *Procès des Théâtres*.

On trouve des airs et vaudevilles de Mouret dans d'autres pièces telles que l'*Espérance* (1730) ; *Roger de Sicile* (1731) ; *Les Désespérés* (1732) ; *Sophie et Sigismond* (1732) ; *La Sauvagesse* (1732), etc.

THÉATRE DE PANARD

On trouve :

Dans **Les deux Suivantes**, opéra-comique représenté à la Foire Saint-Laurent en 1730.
Air *Tout roule aujourd'hui dans le Monde* (vaudeville *Les Fées*).
Air *Eh ! mariez-vous donc* (vaudeville des *Amours ignorantes*).
Air *Je suis un bon soldat* (*Le Tour de Carnaval*).
Air du *Feu d'Artifice*.
Air *Nous sommes précepteurs d'Amour* (de *l'Amour Précepteur*).
Air *Ziste zeste, qu'elle est preste* (vaudeville du *Contraste de l'Hymen et de l'Amour*).
Air *Ouiche, ouiche* (vaudeville du *Bois de Boulogne*).
Air *C'est un certain je ne sais qu'est-ce* (vaudeville de *Belphégor*).
Air *Quand une mère trop sauvage* (vaudeville de *l'Horoscope accompli*).

Dans **Les Petits Comédiens** (opéra-comique) (1731).
Air *Sens dessus dessous* (vaudeville de *La Critique*).
Air *Pan pan pan, la poudre prend* (vaudeville du *Feu d'Artifice*).
Air *Ah ! ah ! ah ! ouiche, ouiche* (vaudeville du *Bois de Boulogne*).
Air *C'est un certain je ne sais qu'est-ce* (vaudeville de *Belphégor*).
Air *Je suis un bon soldat* (du *Tour de Carnaval*).

Dans **Pygmalion ou la Statue animée**, opéra-comique en vaudeville (1733).
Air *C'est un certain je ne sais qu'est-ce* (vaudeville de Belphégor).
Air *Vous parlez gaulois* (vaudeville de *Mélusine*).
Air *Baise-moi donc me disait Blaise* (*Les Amours ignorantes*).
Air *Eh ! marions-nous donc* (vaudeville des *Amours ignorantes*).
Air *Je suis un bon soldat* (du *Tour de Carnaval*).

Dans **l'Académie bourgeoise** opéra-comique (1735).
Air *Ouiche, ouiche* (vaudeville du *Bois de Boulogne*).
Air du *Régiment de la Calotte* (du *Je ne sçai quoy*).
Air *Je suis un bon soldat* (du *Tour de Carnaval*).
Air du *May* (vaudeville).

Dans **Les Epoux réunis**, opéra-comique (1736).
Airs du *Bois de Boulogne*, de *Mélusine*, des *Billets doux*, du *Tour de Carnaval*.

Dans **Le Fossé du Scrupule**, opéra-comique (1738).
Air *Sens dessus dessous* (vaudeville de *La Critique*).
Air *Tout roule aujourd'hui dans le monde* (vaudeville des *Fées*).
Air *Qu'il est sourd, qu'il est gourd* (ziste, zeste, vaudeville du *Contraste de l'Hymen et de l'Amour*).
Air *Ah ! ah ! ah ! ouiche, ouiche* (vaudeville du *Bois de Boulogne*).
Air *C'est là le bon système* (vaudeville de *Gulliver dans l'Isle de la Folie*).
Air *Le Fleuve d'Oubli* (vaudeville).

On trouve aussi dans les œuvres de Panard de nombreuses *Chansons*, sur des airs de Mouret.

THÉATRE DE FAVART

Dans **Moulinet Premier** parodie de *Mahomet Second* (1739).
Air *Nous avons pour vous satisfaire* (vaudeville du *Port à l'Anglais*).
Air *Ouiche, ouiche* (vaudeville du *Bois de Boulogne*).
Air *Pan, pan, pan, la poudre prend* (vaudeville du *Feu d'Artifice*).
Air *Je suis un bon soldat* (*Le Tour de Carnaval*).

Dans **La Chercheuse d'esprit** (1741).
Air *A des tendrons jeunes et frais* (vaudeville des *Billets doux*).
Air *Baise-moi donc me disait Blaise* (*Les Amours ignorantes*).

Dans la parodie d'**Hippolyte et Aricie** (1742).
Air *Diablezot* (vaudeville de *Belphégor*).
Air *De l'Amour tout connait les lois* (du *Ballet des Sens*).

Dans **La Soirée des Boulevards** opéra-comique (1750).
Air *Tout roule aujourd'hui dans le monde* (vaudeville des *Fées*).

Dans **Les Amants inquiets**, parodie de *Thétis et Pelée* (1751).
Air *Ah ! que dans la forêt de Cythère* (vaudeville du *Cahos*).
Air *Un amant avec ce qu'il aime* (vaudeville du *Naufrage au port à l'Anglais*).
Air *Baise-moi donc me disait Blaise* (vaudeville des *Amours ignorantes*).

Dans **Les Indes Dansantes**, parodie des *Indes Galantes* (1751).
Air *Je suis un bon soldat* (*Tour de Carnaval*).
Air *Les regards sont les premiers traits* (du *Ballet des Sens*).

Dans **Tircis et Doristée**, parodie d'*Acis et Galatée* (1753).
Air *Charivari* des *Amours de Ragonde.*
Air *Battez le fer* (vaudeville de *La Mode*).

Dans **La Noce interrompue**, parodie d'*Alceste* (1758).
Air *Ziste, zeste qu'elle est preste* (vaudeville du *Contraste de l'Hymen et de l'Amour*).

Dans **Pétrine**, parodie de *Proserpine* (1759).
Air *Tout roule aujourd'hui dans le monde* (vaudeville des *Fées*).
Air *Ziste, zeste* (*Constraste de l'Hymen et de l'Amour*).
Air *Baise-moi donc me disait Blaise* des *Amours ignorantes.*

❋ ❋

Relevé des principaux Airs italiens et des Cantates contenus dans les Recueils des Divertissements pour le Nouveau Théatre Italien

Diane et Endymion.

Àir italien pour soprano :

Miei fedeli, su Cantate viva amor nume regnante

Air en ré mineur à 3/8 avec accompagnement de symphonie (violons et 2 hautbois) ; fréquentes modulations.

Arlequin Pluton.

Aria pour soprano avec symphonie :

La gioia e il riso
Ti brillino in viso
Che la giovinezza
di sola allegrezza
di e pascere il cor.

Air vif à 3/8 en si bémol majeur, à vocalises d'une grande difficulté. Une partie en sol mineur sur les paroles :

D'amante perduto

et reprise au « da capo ».

Colombine mari par complaisance.

Aria de vastes proportions pour soprano :

Sui dal profondo...

Air dans le genre dramatique en mi bémol majeur, à 3/4 avec symphonie. Modulations importantes dans la partie mineure. Retour au « da capo ».

Le May.

Air en Cantate pour soprano :

Rassemblez-vous dans ces boccages,
Rossignols, à nos voix, mêlez vos doux ramages.

Air en ré mineur avec symphonie (violons, 2 petites flûtes et 2 hautbois).

Le Philosophe trompé par la Nature.

Aria pour soprano :

Tutta amori, tutta a fiori coronata
Circondata da speranza
e da sospiri lieta
appar la primavera.

Le début de l'air se rapproche beaucoup de l'Aria de *La Provençale.* Air à 4 temps, en la majeur avec symphonie. Après une seconde partie en fa dièze mineur, retour au D.C.

Le Trésor supposé.

Aria pour soprano :

Non ne fra chial par di noi sappiamare

C'est un « Andante » à 3/8 avec symphonie. La seconde partie, en la mineur, très modulante, est plus dramatique. Retour au D.C.
Dans ce même divertissement, un second « Aria » pour soprano.

D'un consorte che qui in presento nel contento
sia commune la gioia e il piacer.

Air en fa majeur à quatre temps avec symphonie. Modulations dans la seconde partie. Da capo.

Arlequin amoureux par enchantement.

Aria pour soprano :

Se gradita...

A 4 temps en ré mineur, « Andante » avec symphonie.

Le Jeune Vieillard.

Petite cantatille pour soprano :

Aimez, innocente bergère.

En sol mineur avec accompagnement de deux flûtes.

La Naissance de Jupiter.

Cantata a voce solo, con violini e tromba.
Recitativo e Aria pour soprano :

Terribile e fiera

Air d'allure guerrière, très brillant, en ré majeur, 1re partie « allegro », à 4 temps ; 2e partie « Adagio », à 3 temps avec accompagnement de flûtes et violons, enchaînement à un « Andante » avec accompagnement des violons pizzicati. Da capo à l'allegro initial avec la trompette.

La Foire des Fées.

Cantate française pour soprano.
Récitatif et Ariette :

Venez, rassemblez-vous chalands, la Foire est bonne.

Ariette avec accompagnement de symphonie, en ré majeur, à 2 temps, gracieux :

Nous savons fixer les beaux jours.

Timon le Misanthrope.

Aria pour soprano :

No non temete la verita.

Air à 3/8 en ré mineur avec symphonie (violons et 2 hautbois), 2e partie en sol mineur, fa majeur et diverses modulations, avec un hautbois solo. Retour au D.C.

Le Jaloux.

Aria pour soprano :

Quanto dolce e mai la spene

Allegro à 3/8 en la mineur avec symphonie, 2e partie en mi mineur et retour au « da capo ».

Le Besoin d'Aimer.

Duo italien pour soprano et basse.

L'Italienne française.

Aria pour soprano :

Guardatevi amanti

A trois temps en ré majeur avec symphonie ; 2e partie en si mineur, retour au « da capo ». Partie de hautbois solo avec le chant.

Le Bois de Boulogne.

Aria pour soprano :

Ben e stolto se si pensa vecchio amante desser grato

A trois temps en mi mineur avec symphonie.

Arlequin au Banquet des Sept Sages.

Air en cantate pour Arion, haute-contre :

Vastes mers, abîmes effroyables

Air à 4 temps dans le genre dramatique, en ré mineur. La 2e partie de l'air, très allant, à 3 temps :

Les flots soulevés par l'orage ont épargné mes jours.

Gammes ascendantes sur les paroles « Les flots soulevés » chaque fois que la phrase revient. La 3e partie de l'air, en ré majeur, à 2 temps, invocation à Neptune :

Arbitre souverain de l'onde

Dans le style du Récitatif accompagné ; enfin une 4e partie en la mineur, nombreuses modulations, à 3 temps « Légèrement », avec symphonie des violons et des flûtes :

Vents, répondez à mes accords

Symphonie descriptive des vents et de la mer. Suit une « Entrée » pour les Néréides et les Tritons.

Le Faucon ou *les Oyes de Boccace.*

Aria pour soprano :

Sempre instabile e l'amore.

A 4 temps en ut majeur, « andante ». Suit un important duo pour soprano et ténor, en la mineur. Le ténor chante en français, le soprano réplique en italien. C'est un air gracieux à 3 temps.

La Pouvoir de l'Amour.

Cantate française pour soprano :

Rien ne peut, de l'Amour, suspendre la puissance

En la majeur avec symphonie. Débute par un « Prélude » instrumental, puis un Récitatif accompagné sur les paroles précédentes, avant l'Air :

Vous faites pour l'éteindre un inutile effort.

A 3 temps « Légèrement », avec symphonie.

Le Naufrage.

Duetto pour soprano et ténor (Mouret indique « Homo et Dona ») :

Homo
Sei troppo ritrosa gentil pescatrice.

Dona
Ed esser pietosa, so ben che disdice, etc.

Air gracieux à 3/4, tempo de menuet, très vocal. En ré majeur.

Gulliver dans l'Isle de la Folie.

Cantate.
Récit et Air : De la Déesse Chatte, en Egypte adorée, etc.

La Colonie nouvelle.

Cantatille française pour soprano :
Récit en la mineur et Air en majeur :
Si les lois des hommes dépendent...

L'Amante difficile.

« Sommeil » pour haute-contre :
Sommeil, sur celle que j'adore
Versez vos tranquilles pavots.

C'est une sorte de cantate en mi mineur, avec symphonie (violons et flûtes).

Le Phénix.

Aria pour haute-contre :
Deh ! occhi sereni non piangere.

Air gracieux à 3 temps en la mineur, coupé par un récitatif accompagné, « fièrement » en ut majeur :
Mi star buon soldato.

Retour au « da capo ».
Suit un Duo pour soprano et basse :
O bella, bella, vivir e amar
Il gran'turcomar.

Enfin un second air pour haute-contre, mi-italien, mi-français.

Dom Mico ou *le Poltron.*

Air pour soprano :
Voglio guerra, voglio guerra
Il mio braccio tutto atterra,
Et fusses-tu cent bataillons,
Vingt légions, mille escadrons,
Voglio guerra.

Cet air avec des paroles mi-italiennes, mi-françaises, précédé d'un « Préludio » instrumental, est en fa majeur, et dans le style guerrier. Il est d'un très grand effet comique et très brillant.

Les Jeux Olympiques.

Ariette très importante pour une Amazone, soprano :
Dans les Amants, dans les guerriers,
La même audace est nécessaire.

Air brillant en ré majeur, avec une seconde partie en si mineur.

Cantatille pour soprano :

Généreux athlètes
Le son des trompettes
Vous appelle tous.

C'est un air de bravoure en ré majeur avec symphonie et trompettes.

L'Ecole des Mères.

Ariette pour haute-contre :

Vous qui sans cesse à vos fillettes
Tenez de sévères discours, etc.

Air léger, à 2 temps en ré majeur ; 2e partie mineur, retour au D.C.

Samson.

Récit et Air pour soprano. (Pendant son sommeil, Samson entend une voix qui chante) :

Récit : La gloire en d'autres lieux t'appelle,
Samson, brise ton arc, etc.
Air : A ces éclairs, à ces tonnerres,
Du ciel reconnaissez la voix.

Ce morceau est dans le style guerrier, en ré majeur, avec symphonie et trompettes.

Les Indes chantantes.

Ariette pour ténor :

Perroquet babillard, ne cessez point de l'être.

En ut majeur à 3 temps, avec symphonie. Air gracieux.

❋ ❋

Répertoire des principaux Vaudevilles





Pa. ris, la grand' vil. le, Tout sage é. poux est ce dit. on: Hé! ma. ri. ez. vous donc.
Danaé.
L'é. poux d'u. ne frin. gan. te bru. ne, vient d'obte. nir de grands em. plois: La femme est d'un jo. li mi.
. nois. C'est as. sez pour fai. re for. tu. . ne.
Danaé : 2e Vaudeville.
Si vous vou. lez d'u. ne beau. té, à vos dé. sirs tou. jours re. bel. le, vaincre ai. sé. ment la
cru. au. té: Fai. tes pleuvoir de l'or chez el. le, vous fe. rez tai. re sa fier. té.
Belphégor: 1e Vaudeville.
Co. let. te, je res. sens pour toi plus que de la ten. dres. se. un trouble une ar. deur qui me
Refrain.
pres. se, qui me fe. ra mou. rir je crois. Ah! c'est un cer. tain je ne sais qu'est. ce, Ah! c'est un
1.
Fin.
cer. tain je ne sais quoi. Ah!... / quoi
Belphégor : 2e Vaudeville.
Je suis une Om. bre du vieux temps, qui ja. dis fut ai. mable et bel. le, Re. bu. tant toujours mes a.
. mants, je suis en. fin mor. te pu. cel. le, pu. celle à l'â. ge de trente ans. Si des dieux la bon. té su.
. prê. me, me rap. pe. lait de mon tom. beau, En fe. rais. je en. co. re de mê. me? Dia. ble Zot!
Belphégor : 3e Vaudeville.
Il n'est qu'un cer. tain temps pour plai. re; Y. ris, ven. dez cher aux A. mants vos beaux ans.


Vers la fin de vo.tre car.riè.re, Vous pai.e.rez à vo.tre tour à l'A.
.mour tous les frais qu'il au.ra pu fai.....re.
Timon le Misanthrope : Un buveur.
L'es.prit sur Pé.ga.se mon.té, va se plon.ger dans l'Hip.po.crè.ne, et des
eaux de cet.te fon..tai.ne, il fait sa fé.li..ci.té! Mais pour moi plus rai.son.
.na.ble, je ne la cherche qu'à la ta.ble, et j'y trou.ve la vo.lup.té.
Timon le Misanthrope : 3e Vaudeville.
Je mé.pri.se les a.van.ta.ge, des ha.bits et des é.qui.pa.ges, je ju.ge d'un grand par le
coeur; S'il n'est en.flé que de fu.mé.e, je ris, ne vo.yant qu'un pyg.mé.e dont les va.lets font la gran.deur.
L'Embarras des richesses.
L'A.mour n'est plus comme au vieux temps, un ro.man de lon.gue lec.tu.re
Sou.vent dix to.mes re.bu.tants, ne con.clu.aient pas l'a.ven.tu.re.
Mais à l'u.sa.ge des trai.
.tants, Plu.tus la ré.duit en bro.chu.re, tu.re lu.re, lu.re, Ton ton ton tou re lon, ton ton ton
ton tu.re.lu..re.
2e Vaudeville.
Les ri.ches.ses les vains hon.neurs, sont des fers qui gênent la
Heu.reux qui loin de ses gran.deurs, pas.se des jours dignes d'en.
vi.e
.vi.e.
Il ne con.naît que les plai.sirs; son champ est tout ce qu'il dé.si.re, et s'il
pous.se quel.ques sou.pirs, ce n'est que d'a.mour qu'il soupi...re.

Les Tours du Carnaval: Air pour une petite fille.

Je ne suis plus dans l'i-gno-ran-ce, je sais ma ba be bi bo bu. Dé-jà mon petit coeur é-mu, près d'un jeu-ne berger com-men-ce à fai-re ta te ti to tu.

Les Tours du Carnaval: Couplets du cahin-caha: un vieillard.

Dans ma jeu-nes-se qu'on se di-ver-tis-sait, Chacun se tré-mous-sait a-vec grâce en dan-sant, dans un bal on fai-sait ad-mi-rer son a-dres-se. Au-jourd'hui ce n'est plus ce-là, ce n'est qu'indo-len-ce, langueur, négli-gen-ce. Les grâces la dan-se sont en dé-ca-den-ce, et le bal va ca-hin, ca-ha, Et le bal va cahin, ca-ha, Et le bal va cahin-ca-ha.

Les Tours du Carnaval. Vaudeville.

Ah! que dans ces jours à Pa-ris, Cu-pi-don fait bien ses af-fai-res:
Que l'on y du-pe de ma-ris, que l'on en fait ac-croire aux mè-res!
Cen-seurs n'en di-tes point de mal: Tout est per-mis en Car-na-val.

L'Horoscope accompli.

D'un jeu-ne plu-met vif et ten-dre, Phi-lis vou-lant combler les voeux.
Fut à l'o-ra-cle pour ap-pren-dre S'il au-rait tou-jours mê-mes feux.
On lui dit que sui-vant l'u-sa-ge, Son bon-heur le ren-drait vo-la-ge. Beautés sen-si-bles, son-gez-y, Cet ho-ros-cope est ac-com-pli.


L'Horoscope accompli: 2e Vaudeville.
Quand u.ne mè.re trop sau.va.ge, Vous tient en ca.ge, Jeu.nes beau.tés, je vous plains fort! quel es.cla.
.va.ge, C'est u.ne mort. Mais quand la mè.re moins cha.gri.ne, chez la voi.si.ne laisse al.ler
par.fois son ten.dron, hou, hou. En.cor vit.on.
Le Feu d'Artifice.
L'A.mour est un ar.ti.fi.cier, qui mieux que moi sait son mé.tier. Qu'il fas.se des yeux d'u.ne
bel.le, par.tir u.ne seule é.tin.cel.le, pan, pan, pan. La pou.dre prend, tout est en feu dans un ins.tant.
Refrain.
Les Jeux Olympiques.
Lors.qu'u.ne fiè.vre mu.ti.ne, S'al.lu.me.ra dans mon sein, Je ne veux pour mé.de.
.cin que les yeux de ma Do.ri.ne; Es.cu.lape et sa doc.tri.ne ne trou.ve.raient pas si
.tôt le re.mè.de qu'il me faut.
Le triomphe de l'Intérêt.
En tou.te sor.te d'af.fai.re, qui veut se ren.dre vain.queur
Doit pour ar.me né.ces.sai.re, em.plo.yer l'or sé.duc.teur
On ne choisit plus pour
gui.de la jus.ti.ce, ni l'hon.neur: C'est l'in.té.rêt qui dé.ci.de.
Le je ne sçai quoy.
A l'U.ni.vers ren.dons jus.ti.ce, même en dé.pit qu'il en ait:
De quel.que fa.çon qu'on a.gis.se, on est di.gne du bre.vet.
Que la ma.rot.te
pas.se sou.dain de main en main, Que la ca.lot.te couvre la tête fa.lot.te du genre hu.main.
Refrain


Pygmalion.
Fil. let. te malgré les ap. pas dont la na. tu. re l'a pour. vu. e,
Si l'A. mour ne la tou. che pas n'est tout au plus qu'u. ne sta. tu. e:
Mais qu'un a. gré. a. ble blon.
. din, près d'elle heu. reu. se. ment s'ex. pri. me, voi. là le der. nier coup de main, la fil. let. te s'a. ni. me.
Le Cahos.
Ah! que la fo. rêt de Cy. thè. re, pour la chasse est un bon can. ton, ton. tai. ne. ton ton ton ton ton ton ton
ton. Dans l'hi. ver on n'y chas. se guè. re. Mais au prin. temps, c'est la sai. son ton ton ton ton
ton ton ton ton ton ton ton ton ton ton. tai. ne ton ton ton ton ton.
Le Cahos. Dernier vaudeville.
Un bar. bon à gri. se mi. ne, M'é. tour. dit de son ca. quet, het, het, het, het, het, het, het,
het. Qu'il se plaigne et se cha. gri. ne, il ne trou. ve. ra qu'é. pi. ne, dans mon jo. li, jo. li.
. et, il ne trou. ve. ra qu'é. pi. ne, dans mon jo. li jar. di. net.
Agnès de Chaillot.
Qu'un jeune é. tour. di se ma. ri. e, Pour con. ten. ter sa fan. tai. si. e, je n'en dis
mot, Mais qu'a. près cinq ans de mé. na. ge, il ai. me sa femme à la ra. ge. J'en dis du Mir. li. rot.
Arlequin Atys.
Da. mon prou. ve sa ten. dres. se par un brusque em. por. te. ment,
Tir. cis a plus de fi. nes. se. il dé. bu. te ga. lam. ment!
Il fait si bien qu'on l'é.
. cou. te, on lui per. met d'ap. pro. cher: L'eau qui cou. le goutte à gout. te per. ce le plus dur ro. cher.


Les Indes chantantes.
Il faut sur l'on - de à pro. pos s'em. bar. quer, — Et que la for. tu. ne se. con. de ce.
.lui qui veut ris. quer. En dé. pit d'el - le, on n'en. tre point au port. — Lors. qu'à vos voeux elle est r
- bel - le, Ten - tez un au - tre sort : — vi - rez de bord.
Les Indes chantantes : 2e Vaudeville
Jeu. nes fleurs dont la du. ré - e, cesse au re. tour de Bo - ré - e, vous en a . vez sen. ti l'ef.
.fet ; En vain le ten. dre Zé - phi - re. pour vous ra. ni. mer sou - pi - re, quand u. ne
fois le mal est fait
Le Procès des Théâtres.
Nous n'a. vons plus de voeux à fai - re. Chez nous Pa. ris a. bon - de - ra. No. tre ga. lé. re. lai. re, lan.
.laire, ah! gué lon la, No. tre ga - lè - re sans vent con. trai - re vo. gue - ra.
La Mode : 1er Vaudeville
L'au - tre jour près d'An. net - te un gros ber. ger jouf. flu, lu. re. lu, la ren. con. trant seu. let. te, en
ri. ant l'a. bor. da, la. re. la, lu. re - lu. la. re. la li - ret. te, Ah! quel drô. le voi - là.
La Mode : 2e Vaudeville.
Quoi. que le coeur d'u. ne Co. quet. te, ne soit ja. mais bien vé. rouil. lé. Un vieux ga.
.lant s'il ne l'a. chè - te, n'en peut ja. mais trou. ver la clé.


Gulliver dans l'Isle de la Folie.
Quand nous for. mons des dé . sirs, Nous nous li . vrons aux plai . sirs. C'est pour nous un bien su. prê . me. Em. ploy . er tous nos mo . ment dans les a . mu . se . ments, Pro . fi . ter de nos beaux ans, voi . là no . tre sys . tè . me.
La Revue des Théâtres.
D'u . ne dif. fé . ren . te ma . ni . e, cha . cun fait son bien sou. ve . rain. L'un jou . it d'un heu. reux des . tin au sein de la phi . lo . so . phi . e. L'au . tre se plon . ge dans le vin. Ce. lui . ci n'ai. me que Syl . vi . e, Cha. cun a sa fo. li . e.
La Critique.
Le ton fait plus que le dis. cours, on se lais. se pren. dre tou . jours par des de . hors fri. vo . les. Et dans le monde ainsi qu'à l'O. pé . ra. C'est l'air, ô gué lon la, qui fait pas . ser les pa. ro . les.
La Bagatelle.
Qu'un fi. nan . cier ait fem. me jeune et bel . le, Et qu'un com. mis, quand il est ab . sent d'el . le, Fas . se pour lui l'ou. vra . ge de l'é . poux, le cas n'est pas gra . ve chez nous. Mais qu'a. vec la don . zel . le, à pe . tit bruit no. tre ga . lant, en. lève ar . gent, bi . joux, vais.



-sel-le. Et dis-pa-raisse un der-nier jour de l'an, Ce-la pas-se la ba-ga-tel-le.
Le Temple du Goût.
Qu'un tendre a-mant s'em-pres-se, A mon-trer la ten-dres-se Dont son coeur est é-pris, C'est mon a-vis. Mais que son feu s'aug-men-te, quand sa flam-me cons-tan-te, A la fin nous ré-sout : voi-là mon goût.
L'Apologie du Siècle. ou Momus corrigé.
Re-gar-dons en beau le monde, trop jo-li pour qu'on le fron-de, Ap-prou-vons é-ga-le-ment, Qu'on par-donne ou qu'on se ven-ge, l'un est juste et l'autre est grand, tout est di-gne de lou-an-ge.
Le Banquet des Sept Sages.
J'ai peur que no-tre sa-ges-se ne soit un é-cart d'es-prit.
Que chez nous no-tre fai-bles-se ne fas-se tout son cré-dit.
Qu'i-ci-bas tout soit lan-lè-res, flons, flons, flons et lan-tu-re-lus, du gal-ba-non, des chi-mè-res, vi-si-ons, et rien de plus.
Le Contraste de l'Amour et de l'Hymen.
Vive un A-mant, pour ê-tre pré-ve-nant, Au moindre mot il est en mou-ve-ment, zis-te zes-te, qu'il est preste, Ma-le-pes-te comme il va, C'est un char-me que ce-la! Dans un é-poux, on voit tout le con-trai-re : qu'il est sourd, qu'il est lourd, qu'il est gourd, hé-las! qu'en peut-on fai-re?
Les Aventures de la rue Quimcampoix.
Un Gas-con, rusé, ma-tois, mais mince Ac-ti-on-nai-re,
Par ses seuls ga-lants ex-ploits, con-nu sur cet-te ter-re,
d'un ten-dron fri-ant y fit


Refrain
choix: a. vant le ter.me des dix mois, la fil.le se.ra mè.re. Vi.ve, vi.ve
vi.ve le Quin.cam.poix, C'est un au.tre Cy.thè.re.
Le Bois de Boulogne.
L'au.tre jour sous un vert feuil.la.ge, Tir.cis un nid ren.con.tra. Ah! ah! ah! oui.che,
L'oi.seau, dit.il n'est pas en â.ge, At.ten.dons il gran.di.ra.
Refrain
oui.che, C'est bien de cet.te fa.çon.là qu'on les dé.ni.che, oui.che, oui.che, Eh! oui.da.
Le Triomphe de La Folie.
Dans tous les â.ges de la vi.e, l'Amour est tou.jours de sai.son. Et l'on n'é.cou.te la rai.
A.près Clo.ris on prend Syl.vi.e, A.près Syl.vie on prend Su.zon.
.son, bon, bon, bon, bon, que lors.que l'on l'on l'on ne peut plus zon, zon, zon zon, plus fai.re de fo.li.e.
Le Besoin d'Aimer.
Pè.re qui sous la ser.ru.re, tient sa fil.le dé.jà mû.re, a.t.il rai.son dis.tin.
.go? Oui, car son soin as.sai.son.ne les plai.sirs qu'amour lui don.ne; S'il a d'au.tre
Refrain
but, Ne.go? le pa.pa rai.son.ne. En ba.roc.co, En ba.roc.co
Le May. "Branle".
Ve.nez, gar.çons, ve.nez fil.let.tes, dan.sés, sau.tés, sous ces cou.chet.tes. Tré.mous.sez.
.vous et al.lons gay, Sur l'her.bet.te jo.li.et.te, fai.tes hon.
.neur au mois de May.

QUATRIÈME PARTIE

CANTATES ET CANTATILLES
MUSIQUE RELIGIEUSE
SYMPHONIES ET MUSIQUE DE CHAMBRE

CHAPITRE PREMIER

LES CANTATES

Mouret publia un *Livre de Cantates* et un *Livre de Cantatilles Françaises*. Ces pièces furent en général écrites par l'auteur pour être exécutées au Concert Français des Tuileries. Elles n'offrent aucun caractère marquant qui pourrait les différencier des œuvres du même genre des musiciens ses contemporains. Les Cantates et Cantatilles sont, pour la plupart écrites pour un « Dessus » avec accompagnement d'un ou de plusieurs instruments et basse continue. Les sujets de ces pièces, presque toujours tirés de la mythologie accommodée au goût du jour, n'ont rien d'original et le texte en est souvent bien fade. Parmi les cantates les plus intéressantes, relevons celles d'*Andromède et Persée* et *La Naissance du Bal*. La première contient de beaux accents dramatiques ; elle est variée dans son ensemble. Écrite pour une voix de soprano, elle débute par un court *Prélude* instrumental, puis vient l'exposition du sujet sous la forme d'un *Récitatif accompagné*, s'enchaînant à un mouvement lent sur un rythme de basse intéressant, dans le ton de Ré mineur. Andromède, enchaînée, supplie les dieux, ses bourreaux, de hâter sa mort. Cet exposé contient des accents expressifs et dramatiques ; un court *Récit* annonçant l'arrivée du « fils de Danaé », précède un *Air*, léger et gracieux :

Retenez de si belles larmes, l'Amour vous offre un sort heureux.

Un court *Prélude* des violons ouvre la partie de la « Tempête » :

Mais quel spectacle redoutable
A des soins plus pressants appelle ce Héros,
Neptune fait sentir sa colère implacable,
Les vents grondent, la mer a perdu son repos.

Après cette partie, très dramatique, le calme renaît avec le ton de Sol majeur, au moment de la victoire de Persée sur le monstre. La cantate se termine par un *Air* en Ré majeur, léger à 3/8, avec un charmant accompagnement de flûte.

❋

D'un genre très différent, la cantate *La Naissance du Bal*, pour voix de soprano et symphonie, pourrait passer pour une sorte d'apothéose de la danse. Elle est d'un bout à l'autre d'une légèreté charmante, et ses airs, particulièrement « dansants »,

sont écrits dans le ton de La majeur. Le sujet de cette cantate est la guerre déclarée à Morphée par l'Amour décidé à vaincre le Sommeil :

L'Amour n'est jamais endormi
Il va de victoire en victoire.
....
Le sommeil le glace d'ennui,
Jusqu'au silence, tout le blesse.

Après sa victoire sur Morphée, l'Amour célèbre celle-ci avec le concours de Terpsichore dans un *Air* délicieux de fraîcheur et de grâce :

La Muse dansait au doux son
D'un luth que touchait Cupidon ;
Et pour mieux éclairer cette danse légère
Un jeune amour portait le flambeau de son frère.

Les Dieux, charmés par la danse, écartent Morphée,

Et Cupidon, pour marquer son trophée
Donna le nom de « Bal » à ces charmantes nuits.

L'on peut juger, par la légèreté du texte même, de la grâce de ces pages.

Deux autres cantates complètent le recueil ; elles sont écrites l'une et l'autre dans le style pastoral ; ce sont *L'Absence*, pour voix de soprano avec accompagnement de symphonie, et *L'Heureux Hasard*, pour voix de basse et symphonie.

Les *Cantatilles*, au nombre de neuf, de dimensions plus restreinte que les cantates, sont de petites pièces pour une voix avec accompagnement d'un ou de plusieurs instruments. Elles portent les titres de :

Hymne à l'Amour, Eglé, Léda, Echo, Le Raccommodement, L'Amour vainqueur, Thétis, L'Amour et l'Hymen, Epitalame.

Une cantatille manuscrite *L'Eté* a été retrouvée par Mme Rokseth dans un exemplaire manuscrit de *Eglé* à la Bibliothèque Nationale (1).

Une autre cantatille manuscrite *Amour, tout l'Univers soumis à ton empire...* se trouve dans un Recueil d'œuvres manuscrites d'auteurs français du début du XVIII[e] siècle à la Bibliothèque du Conservatoire (2).

(1) Manus. Vm. 7, 4776 *bis*.

(2) Manus. français : D. 2728.

CHAPITRE II

LES MOTETS

Mouret, avant tout musicien de théâtre, et auteur de Divertissements célèbres, s'essaya néanmoins dans le genre de la musique religieuse. Il y fut sans doute amené à la suite de sa nomination à la direction du Concert Spirituel où ses Motets furent exécutés sous sa propre direction. Ils ont été publiés au nombre de dix ; ce sont des pièces de dimension restreinte, pour voix seule ou pour deux voix avec accompagnement de symphonie et basse continue. Le tempérament du compositeur porte tout naturellement son choix sur des textes bibliques d'inspiration joyeuse ou jubilatoire, ainsi que l'attestent ses Motets *Laudate nomen Domini* (Psaume 134), *Cantemus Domino* (Exode XV) *Venite exaltemus Domino* (Psaume 95). Ce choix n'est point pour nous étonner, et l'on retrouve une fois de plus dans les Motets ces périodes rythmiques d'un élan irrésistible et cette ligne mélodique si propre à notre auteur, mais on y chercherait en vain la grandeur d'un La Lande ou d'un Couperin. Cependant, si les vocalises enrobent admirablement de leurs méandres légers des textes tels que *Venite exaltemus Domino*, ou le brillant *Alleluia* qui termine le motet *O Sacrum* pour deux Dessus, l'on trouve pourtant de beaux passages très expressifs et des Récitatifs pleins de noblesse, voire de grandeur. Nous avons remis au jour, comme l'un des plus intéressants, le Motet à deux voix, soprano et basse, *Cantemus Domino* avec accompagnement de symphonie. Nous en donnons ici l'analyse :

Un court *Prélude* symphonique « Légèrement » en La majeur pour les violons et les flûtes amène le premier *Air à deux voix*.

Cantemus Domino
Gloriose enim magnificatus est.

La première partie de cet Air est un chant d'un rythme léger ; une belle progression se dessine dans la seconde partie de l'air sur les paroles

Equum et ascensorum dejecit in mare

pour aboutir à un grand crescendo final.

Le second mouvement « Lent et marqué », pour soprano solo a un caractère de grande noblesse sur un rythme de basse obstiné

Fortitudo mea et laus mea Dominus.

Le troisième mouvement, « Légèrement », à trois temps, à deux voix « Iste Deus meus, et gloricabo eum », tout en douceur, oppose un heureux contraste avec le mouvement précédent et avec celui qui le suit. Ce quatrième mouvement, pour la Basse seule, « Lent et piqué », « Dextera tua, Domine, magnificata est in fortitudine » a grande allure. L'orchestre a des sonorités de cuivres tout à fait dans l'esprit du texte. Enfin, le cinquième et dernier mouvement, « Fort et vite », à trois temps, débute à l'orchestre qui introduit un thème viril repris par la Basse, « Dextera tua Domine, percussit inimicum ».

Cet Air, très expressif, se développe en forme de Chaconne. Un « piano » subito d'un bel effet ramène le thème du Duo du troisième mouvement repris par le Soprano, « Iste Deus meus, et glorificabo eum » qui nous conduit en plein ciel par ses harmonies pures et claires. La voix de Basse se joint bientôt à celle du Soprano, et le Motet se termine par une belle phrase lente et expressive se déroulant aux deux voix sur les paroles « Et exaltabo eum ».

Ce Motet, l'avant dernier de la série des dix motets, est de loin le plus important et le plus intéressant. Ces motets, dans l'édition de l'époque, dont la Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède un unique exemplaire, se suivent dans l'ordre suivant : (1)

Usquequo Domine (Psaume XII) à voix seule (Soprano) et symphonie.
Regina Coeli, à voix seule (Soprano) avec symphonie.
Que mad modum (Psaume 41) à voix seule (Soprano) et symphonie.
Nunc dimitis (Luc II) à voix seule (Soprano) avec symphonie.
Cantate Domino (Psaume 149) à voix seule (Soprano) et symphonie.
O Sacrum, à deux voix (deux Dessus) avec symphonie.
Benedictus (Psaume 143) à une voix (Haute-contre) avec symphonie.
Laudate nomen Domini (Psaume 134) à une voix (Soprano) et symphonie.
Cantemus Domino (Exode XV) à deux voix (Soprano et Basse) et symphonie.
Venite exultemus Domino (Psaume 94) à une voix (Soprano) et symphonie.

(1) Notons que la Bibliothèque Inguimbertine à Carpentras possède le Recueil complet des Motets de Mouret, ainsi que plusieurs autres partitions du compositeur.

CHAPITRE III

SYMPHONIES ET CONCERTS DE CHAMBRE

Nous pouvons considérer Mouret comme l'un des premiers compositeurs qui donnèrent une impulsion réelle à la symphonie en France au début du XVIIIe siècle. Ses deux *Suites de Symphonies* marquent une date certaine dans l'histoire des débuts de la Symphonie française. Avant Mouret, il convient de citer Michel de Montéclair qui, en 1697, avait publié sa Suite de trois *Sérénades ou Concerts*, dont la première en particulier, qui comportait une partie de trompette était déjà un essai dans le genre de la symphonie. Avant lui, déjà, La Lande s'était essayé dans de courtes *Symphonies sur des Noëls*. De même, le compositeur Jacques Aubert, dans ses *Suites de Symphonies en Trio*. Cependant les symphonies de Mouret, quoique écrites elles aussi, dans la forme « Suite », marquent un souci plus évident que les précédentes de recherche de combinaisons instrumentales.

Mouret composa ses deux *Suites de Symphonies* dans le courant de l'année 1729 et les fit graver après l'exécution de l'une d'elles au mois de septembre. Il composa sa seconde *Suite pour des Violons, des Hautbois et des Cors de Chasse* pour être exécutée devant le Roi à l'Hôtel de Ville de Paris à l'occasion des fêtes données pour célébrer la naissance du Dauphin. *Le Mercure* d'octobre 1729 annonce en ces termes la publication de ces symphonies : « Le Sieur Mouret avertit qu'il vient de donner au public deux petits ouvrages de sa composition, savoir un Livre de Cantates Françaises avec symphonies qu'on vend 8 livres et un autre Livre de Symphonies qui contient deux Suites, l'une de Fanfares avec des Trompettes, Timbales, Hautbois et Violons, et l'autre de Violons avec des Cors de Chasse que le dit Sieur Mouret a eu l'honneur de faire exécuter à l'Hôtel de Ville le jour que sa Majesté y est venue. On vend ce dernier Livre : 4 livres ».

Après l'exécution de sa seconde *Suite de Symphonies* à l'Hôtel de Ville, Mouret fit jouer la première qu'il dirigea lui-même au Concert Spirituel du premier novembre de cette même année 1729. Cette *Suite* précédait l'exécution du *Te Deum* de La Lande qui terminait ce concert. Le mois suivant, toujours au Concert Spirituel, le 8 décembre, les cors de chasse du Comte de Charolais prêtèrent leur concours pour l'exécution de la *Suite* jouée en première audition à l'Hôtel de Ville devant le Roi et qui fut fort applaudie au Concert. Dès lors, les Symphonies de Mouret figurèrent très souvent au programme du Concert et y obtinrent longtemps un succès marqué.

La première Suite, *Fanfares pour des Trompettes, Timbales, Violons et Hautbois* est dédiée au Prince de Dombes, fils aîné de la Duchesse du Maine et grand amateur de musique. Il avait été l'élève de Mouret. A la fin de sa dédicace, Mouret précise

le but de ses symphonies « Le recueil que je présente à Votre Altesse Sérénissime est composé de plusieurs airs qui conviennent à la guerre et au noble exercice qui la représente. Dans un temps où cette valeur dont vous avez déjà donné de si brillants témoignages aux yeux des nations étrangères est forcée à demeurer oisive, vous aimez tout ce qui peut vous retracer l'image des combats, et par là seulement mon hommage pourra vous plaire ».

Ces symphonies sont donc des symphonies militaires, entremêlées de brillantes fanfares ; musique de fête qui sonne richement et joyeusement. Dans cette œuvre, Mouret s'est attaché non seulement à la forme, mais il a cherché à mettre en valeur certains dispositifs instrumentaux, certaines combinaisons de timbres qui accusent un esprit de recherche et d'innovation. En ce qui concerne l'instrumentation de ses symphonies, Mouret n'a rien laissé au hasard. Dans leur *Contribution à l'Histoire de la Symphonie en France* (1), MM. de La Laurencie et de Saint-Foix ont donné d'intéressantes précisions sur ce point. Tout, dans l'instrumentation de Mouret est rigoureusement indiqué ; elle comprend, dans la première Suite, des trompettes en Ré, premiers violons et hautbois, deuxièmes violons et hautbois, timbales, basses et bassons. L'écriture est à trois parties, deux dessus et la basse, mais les timbales exécutant une partie séparée distincte, il y a en réalité deux basses. Cette première Suite intitulée *Fanfares pour les Trompettes, Violons et Hautbois* (2) se compose de quatre mouvements. Le premier, d'allure martiale, est construit en forme de Rondeau ; le thème initial reviendra par trois fois, séparé par des couplets intermédiaires. Dans le second mouvement, Mouret a intercalé à deux reprises une sorte d'intermède guerrier tout à fait caractéristique. Cet intermède rappelle le style de Vivaldi ; un ample développement où les violons, soit par des gammes ascendantes d'un bel effet dramatique, soit par l'agitation de double croches répétées, nous conduit au centre même du combat. A deux reprises, le *da capo* nous ramène aux douceurs de la paix retrouvée. Le principal intérêt de ces intermèdes repose sur la basse expressive et sur l'enchaînement des modulations particulièrement bien venues dans le second intermède. Le troisième mouvement est une véritable fanfare d'un rythme allègre, avec des effets d'écho. Enfin, le dernier mouvement à 6/8 qui porte la mention *Guay*, est écrit dans un pur style de danse : c'est le bal après la victoire, d'une gaieté communicative.

La seconde Suite, *Symphonies pour des Violons, des Hautbois et des Cors de Chasse*, est une suite d'orchestre en Fa majeur, divisée en neuf mouvements. Mouret écrit en tête de la Suite : « Pour la facilité des Cors de Chasse, j'ay mis avant la clé de G sol, ut, celle de G ré, sol, qu'il faudra toujours supposer ».

Tous les mouvements sont binaires, à reprises, et au point de vue musical, ils sont d'inégale valeur. N'oublions pas que cette seconde Suite fut composée en vue d'une circonstance particulière, et que probablement, cette suite d'*Airs* n'avait pas la prétention d'être autre chose qu'une joyeuse musique de table.

La Suite débute par un *Air ou Prélude* servant d'ouverture, en un seul mouvement. Puis vient un *Allegro* que l'on pourrait baptiser « La Chasse ». C'est un mouvement à 6/8 dans lequel les cors et la symphonie concertent ensemble dans le caractère de ce qu'il est convenu d'appeler une « musique de chasse ». Les deux *Airs* suivants à 6/8 également sont écrits le premier pour les violons seuls, le second pour les violons et les cors, ceux-ci jouant deux parties distinctes. Viennent ensuite deux *Gavottes*, la première pour les cors et les violons, la seconde pour les violons seuls. Une *Fanfare*

(1) *Année Musicale* 1911, p. 15 et suiv.

(2) Editée aux Editions du Magasin Musical, Ed. Schneider, Paris.

dans laquelle les cors présentent deux parties distinctes concertant alternativement avec la symphonie, forme un heureux contraste avec la légèreté des gavottes précédentes. Un *Air* pour les violons seuls s'enchaîne à la *Fanfare* reprise en *da capo*. Deux *Menuets* terminent la Suite, l'un pour les cors et les violons, l'autre pour les violons seuls avec reprise au premier.

Mouret se montre ici l'un des tout premiers compositeurs français chez lesquels on peut observer le Menuet final dédoublé. Dans les deux Suites, le rôle du hautbois ne consiste qu'à doubler les parties de violon.

Ces deux Suites de symphonies présentent nettement le caractère de deux styles différents. La première nous paraît plus intéressante que la seconde ; elle accuse des idées plus originales, une instrumentation plus fouillée, et surtout elle est écrite dans un style se rapprochant de la forme sonate, tandis que la seconde Suite, composée en majeure partie d'airs de danses, présente tous les caratères d'une musique de fête dont les thèmes, souvent du genre populaire, et la sonorité des cors de chasse donnent l'impression d'une musique de plein air.

SIMPHONIES

Pour des Violons, des Hautbois,

Et des

CORS DE CHASSE.

Executées a L'hôtel de Ville

DEVANT

LE ROY

SECONDE SUITTE.



Musique de Chambre

En décembre 1734, Mouret publie un *Concert de Chambre* à deux et trois parties pour les violons, flûtes et hautbois, suivi d'une *Suite d'Airs à danser*. Un second *Concert de Chambre* pour les mêmes instruments parut vraisemblablement au cours de l'année 1738, pendant la maladie du compositeur (1). Il est publié par les soins de sa femme qui écrit elle-même une dédicace au Prince de Carignan, bienfaiteur de Mouret et de sa famille dans les années difficiles qui précédèrent sa mort. Dans cette dédicace, Mme Mouret précise que l'œuvre publiée est la dernière que le compositeur ait écrite.

A Son Altesse Sérénissime
Monseigneur le Prince de Carignan

Monseigneur,

Je prends la liberté d'offrir à Votre Altesse Sérénissime le dernier Ouvrage d'un Auteur plusieurs fois honoré de Votre approbation. Sa famille, que vous avez comblée de vos bienfaits en a été encore favorisée lorsqu'elle devait le moins l'espérer, et Votre Altesse Sérénissime a donné au seul souvenir des talents ce que les Grands prodiguent rarement aux talents mêmes.

Vous semblés, Monseigneur, n'être venu en France que pour y adopter les arts et donner à la Nation des exemples de la plus haute Générosité. Je chercherais en vain des termes pour exprimer la reconnaissance dont je suis pénétrée ; je me contente d'offrir des vœux au Ciel pour votre Conservation : C'est l'unique occupation d'une famille qui doit tout à vos bontez.

Je suis avec le plus profond respect
Monseigneur
De Votre Altesse Sérénissime
La très humble, très obéissante
et très obligée Servante
MOURET.

Le *Premier Concert de Chambre* se compose des pièces suivantes :

1° *Ouverture*. — 2° *Vénitienne*. — 3° *Air*. — 4° R*ondeau*. — 5° *Deux Passepieds*. — 6° *Sarabande*. — 7° *Deux Tambourins*. — 8° *Chaconne*.

Le Deuxième Concert de Chambre se compose de :

1° *Ouverture*. — 2° *Air*. — 3° *Fantaisie*. — 4° *Deux Menuets*. — 5° *Louré*. — 6° *Deux Airs lourés*. — 7° *Deux Airs pastorals*. — 8° *Rondeau*. — 9° *Chaconne*.

Si les deux *Concerts de Chambre* écrits, eux aussi, dans la forme « Suite », n'apportent rien de particulier à signaler dans le domaine de l'instrumentation, et si Mouret s'en tient à ce qu'il avait acquis, notons cependant que le second *Concert*, œuvre ultime du compositeur est, du point de vue musical, très supérieur au premier.

La belle *Ouverture* « à la française », a une grandeur et des accents souvent dramatiques, et l'admirable *Chaconne*, de dimensions presque démesurées, contient des passages magnifiquement expressifs et d'une étonnante diversité. A côté de ces deux pièces maîtresses, que de grâce, de fraîcheur, de bonne humeur, voire d'humour, de tendresse ou de mélancolie dans cette suite de danses stylisées ; on y retrouve toutes les qualités mélodiques et rythmiques du compositeur.

La *Suite d'Airs à danser*, publiée à la suite du premier *Concert*, est composée

(1) Ce qui nous porte à croire que c'était bien encore du vivant de Mouret et non après sa mort, c'est la mention de la vente de la partition « Chez l'Auteur » et non « Chez la Veuve Mouret » comme on peut le constater par la suite pour les rééditions de ses œuvres.

en majeure partie d'airs et de danses à succès écrits par Mouret pour ses Divertissements de la Comédie Italienne. L'auteur avait jugé bon de les présenter au public sous forme de « Suite ».

Nous pouvons donc considérer Mouret comme un précurseur dans le domaine de la musique instrumentale en France puisque ce ne sera qu'à partir de 1749 que se dessinera un fort courant du côté des instruments à vent, et que les compositeurs, prenant exemple sur leurs prédécesseurs, associeront désormais les instruments de cuivre à l'habituelle symphonie d'archets. Cependant, ainsi que l'ont constaté MM. de La Laurencie et de Saint-Foix, « les premières de ces compositions ne marquent aucun progrès sur les œuvres analogues de Mouret » (1). Ce jugement nous autorise donc à conclure en reconnaissant en Mouret l'un des premiers musiciens qui ont contribué à la création de la symphonie française.

Nous tenons à préciser ici qu'à part un *Livre de Sonates pour deux Flûtes ou deux Violons* avec accompagnement de Basse continue, Mouret n'a jamais publié d'œuvres pour un instrument solo, ni aucune pièce de clavecin. Ceci afin de mettre en garde les instrumentistes au sujet de certaines transcriptions parues dans la collection des « Maîtres français du violon » (2).

Quant au *Livre de Sonates* mentionné plus haut, et qui figurait au catalogue des œuvres gravées de Mouret de son vivant, nous ne pouvons en parler, ce Recueil étant resté, jusqu'ici, introuvable. C'est d'autant plus regrettable que Mouret avait pour la flûte une prédilection particulière ainsi qu'en témoignent les airs exquis écrits pour cet instrument qui foisonnent dans ses partitions.

(1) *Année Musicale*, 1911.

(2) Eschig, éditeurs.

CHAPITRE IV

DE L'INTERPRÉTATION

Pour l'interprétation de la musique de Mouret, de même que pour celle de ses contemporains, il est bon de se remémorer certains points capitaux. Prenons tout d'abord la composition de l'orchestre. Nos oreilles accoutumées à nos grands orchestres et à l'instrumentation modernes font que notre esprit a de la peine à concevoir la réduction de l'orchestre pré-classique et, pour tout dire, sa pauvreté. L'orchestre de théâtre de Lully comprenait environ deux douzaines d'instruments à archets auxquels il faut ajouter une douzaine d'instruments à vent et les timbales. Cette formation orchestrale restera la formation-type pour la musique dramatique jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Quant à la musique de chambre, son exécution, à l'époque, était d'une liberté qui, bien souvent, nous confond. N'oublions pas que des Maîtres aussi précis que François Couperin et Rameau ont admis que leurs pièces « en concert » fussent exécutées avec des substitutions ou des suppressions d'instruments qui nous paraissent quelquefois arbitraires, le changement de timbre transformant bien souvent le caractère de la pièce. L'orchestre de chambre comptera une quinzaine d'instruments dont six violons, trois altos, deux violoncelles, un clavecin et une contrebasse auxquels on ajoutera, suivant les cas, deux hautbois ou deux flûtes traversières. Quant à l'instrumentation, l'on se contentait en général de peu, et, sauf dans les parties du « concertino » pour les instruments solistes, les « tutti » étaient le plus souvent joués à l'unisson. Dans l'orchestre de l'Académie Royale de Musique, les instruments à cordes étaient divisés en « grande symphonie » ou « grand chœur », et en « petite symphonie » ou « petit chœur ». La « grande symphonie » était constituée par l'adjonction d'un groupe de quelques altos et de violoncelles supplémentaires chargés de jouer les « parties de remplissage », et du groupe des hautbois, flûtes et bassons, plus le traditionnel clavecin. L'on obtenait alors toute la force qu'était susceptible de donner l'orchestre de cette époque. Les trompettes, cors et timbales étaient presque toujours employés en « solo », pour des effets particuliers, et encore fallait-il que le morceau fut écrit dans le ton de l'accord de ces instruments, c'est-à-dire en Ré majeur. Il y avait en général deux clavecins ; le *clavecin de remplissage*, dont la mission était de réaliser la basse chiffrée et de soutenir l'harmonie, et le *clavecin d'accompagnement* chargé, avec deux violoncelles, d'accompagner les *récitatifs simples* et les *déclamations* ; le second clavecin était tenu par le « Maître de Musique » ou chef d'orchestre.

Rousseau remarque (1) que l'orchestre de l'Opéra de Paris, un des plus nombreux

(1) Rousseau : *Dictionnaire de Musique*, 1776.

d'Europe, est celui qui fait le moins d'effet. Il donne à cela plusieurs raisons dont voici les principales : la mauvaise construction de l'orchestre ; le mauvais choix des symphonistes ; leur assommante habitude de râcler, de s'accorder et de préluder continuellement à grand bruit sans jamais pouvoir être d'accord ; le génie français qui est en général de négliger et dédaigner tout ce qui devient un devoir journalier ; la mauvaise qualité des instruments ; l'emplacement du Maître de Musique qui, sur le devant du théâtre et tout occupé des acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son orchestre et l'a *derrière lui* au lieu de l'avoir sous la main ; le bruit insupportable de son bâton qui couvre et amortit l'effet de la symphonie ; la mauvaise harmonie des parties de remplissage qui produit trop souvent un bruit sourd et confus ; enfin, le défaut de mesure et le caractère indéterminé de la musique française où c'est toujours *l'acteur qui règle l'orchestre*, tandis que *l'orchestre devrait régler l'acteur*.

N'oublions pas que Rousseau, admirateur passionné de tout ce qui venait d'Italie, a toujours critiqué avec véhémence et beaucoup d'injustice tout ce qui touche à la musique française ; il est cependant certain que les critiques énoncées relatives à l'Opéra de Paris étaient en grande partie justifiées, et que ces critiques formulées à la fin du siècle auraient été tout aussi valables pour les années qui nous occupent.

Dans les partitions gravées des opéras de Mouret et de ses contemporains, seules, presque toujours, sont indiquées les parties de chant et de basse chiffrée ; quelquefois, une ou deux autres parties pour les « dessus » de violon et les entrées d'instruments à vent. Par contre, dans les partitions générales manuscrites conservées à la Bibliothéque de l'Opéra, nous trouvons les parties dites de « remplissage » souvent très complètes, comme, par exemple, dans celle des *Fêtes de Thalie*, où figurent deux parties d'alto. Si les partitions sont des manuscrits autographes, on peut être assuré de ce qu'a voulu le compositeur ; mais, la plupart du temps, la tâche d'orchestrer revenait au *copiste de musique*, véritable puissance à cette époque. Or donc, lorsque, de nos jours, un musicologue se met en devoir de *réaliser* une partition gravée du XVIIIe siècle, il joue le rôle du *copiste* de l'époque. « Le devoir du copiste écrivant une partition, écrit Rousseau, (1) est de corriger toutes les fausses notes qui peuvent se trouver dans son original... Il ne suffit pas au copiste d'être bon harmoniste et de bien savoir la composition, mais il doit, de plus, être exercé dans les divers styles, reconnaître un auteur par sa manière, et savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il doit avoir, ce plus, une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à mettre un *fort* ou un *doux* où il a été oublié, à détacher les phrases liées mal à propos, à restituer même les mesures omises, etc ».

D'autre part, si l'on examine les parties séparées des petits matériels d'orchestre du « Fonds La Salle » (2) ayant appartenu au marquis de La Salle et servi à ses propres concerts, on constate que, seules, les parties indiquées dans les partitions gravées ont été copiées, et que de ce fait, les violons, flûtes et hautbois jouaient à l'unisson, et que le seul clavecin avait alors mission d'exécuter les parties de « remplissages », autrement dit, l'harmonie, les « basses », violoncelles, contrebasse et basson doublant celle du clavecin. Il convient donc, si l'on veut exécuter ces partitions, dans l'esprit de l'époque, de s'inspirer de ces données précises et de se contenter d'un orchestre de chambre réduit.

La question des *agréments* et de leur juste exécution par les instrumentistes joue aussi un très grand rôle. Mouret n'en abuse pas et les indique toujours au moyen

(1) Rousseau : *Dictionnaire de Musique*, 1776.

(2) Bibliothèque de l'Opéra.

de la petite +. Il s'agit donc de la bien interpréter suivant les cas. L'on ne se rend pas suffisamment compte aujourd'hui que pour obtenir une bonne interprétation de la musique des XVIIe et XVIIIe siècles, l'éducation de nos instrumentistes modernes serait à faire ! Pour la plupart d'entre eux, cette musique est *facile*, parce que facile à lire. Comprendront-ils un jour qu'il ne s'agit pas ici de « lecture » ? mais bien de phrasé, d'articulation, de la juste interprétation des « ornements » qui font tout le caractère, en un mot, tout le *style* de cette musique.

Sait-on bien ce que signifiaient au XVIIIe siècle ces « symphonies de danses » dont sont remplies nos partitions ? « Il est de fait, écrit Rémond de Saint-Mars (1), que de beaux airs de violon réveillent les passions de presque tout le monde, que chaque Particulier en est ému selon la portion de sensibilité qu'il tient de la nature ; que le caractère de ces différentes symphonies, quoique en général senti assez confusément, est néanmoins assez démêlé pour qu'on leur ait assigné un nom particulier, nom qui exprime le caractère de la Symphonie et l'espèce de rapport qu'elle a avec nos passions. Qu'on vous annonce, par exemple, une *Gavotte*, vous compterez aussitôt un morceau de musique qui vous peindra une gaieté vive et douce ; et si la Gavotte est bien faite, vous jouirez de ce qu'on vous a promis. Parcourez les différents genres de symphonies, vous leur trouverez à tous quelque chose qui les distinguera : la *Gigue* est vive et un peu folle ; la *Passacaille* est tendre ; la *Chacone* variée ; la *Courante*, noble, grave, majestueuse ; la *Sarabande*, toujours mélancolique, respire une tendresse sérieuse et délicate ».

Ici, comme pour l'interprétation de toute musique digne de ce nom, c'est à la sensibilité de l'interprète que nous devrons de réentendre d'une façon vivante une musique que l'on croyait — il n'y a pas si longtemps — définitivement oubliée.

(1) *Réflexions sur l'Opéra*, 1741.

CONCLUSION

Notre intention n'est pas d'avoir voulu prouver par ces pages que Mouret soit un grand maître de la musique, ni même un compositeur de premier plan. Nous le classerions volontiers dans ce qu'il est convenu de nommer les « petits maîtres », si ce terme n'impliquait pas trop souvent un sens plutôt péjoratif. Nous avons constaté en nous penchant sur l'œuvre de ces musiciens de second plan, que ces « petits-maîtres » n'étaient point dépourvus du sens de la grandeur, de la noblesse ; que la ligne architecturale ne leur était pas indifférente et que chez eux, très souvent, le sentiment dramatique et expressif pouvait atteindre à la plus authentique beauté. Aussi avons-nous pensé, après une étude poussée de l'œuvre de Mouret qu'il était juste et *nécessaire* de consacrer un ouvrage à ce musicien demeuré jusqu'ici inconnu, car sa contribution au développement de la musique française au début du XVIII[e] siècle est évidente. Nous résumerons donc en quelques lignes qui serviront de conclusion quelle fut cette contribution.

Dès 1714, alors qu'il était attaché à la Cour de Sceaux au titre de Surintendant de la Musique de la Duchesse du Maine, Mouret, en collaboration avec le poète Néricault Destouches, créa pour les Fêtes de Sceaux l'*opéra pastoral : Les Amours de Ragonde ou la Soirée de Village*, qui resteront le modèle parfait de ce genre depuis lors tellement exploité. Toujours pour les *Nuits de Sceaux*, Mouret et le poète La Motte eurent l'idée de présenter un intermède comprenant un nouveau genre de danse caractérisée qui fut le point de départ du *Ballet d'action* qui prit plus tard l'ampleur que l'on sait. Cette création marque donc une date historique dans l'histoire de la danse dramatique.

En cette même année 1714, avec l'opéra-ballet *Les Festes de Thalie*, Mouret et le poète La Font surent créer de la nouveauté dans un genre pourtant assez récent en introduisant pour la première fois sur la scène de l'Académie Royale de Musique une *action dans le ton de la comédie légère* qui fit tout d'abord scandale, mais à laquelle les spectateurs prirent goût. Ce fut le point de départ de la comédie lyrique.

Dès 1716, Mouret contribua pour une large part au renouveau de la Comédie Italienne à Paris grâce aux Divertissements charmants et variés dont il sut agrémenter les pièces du répertoire. Par ses couplets et ses vaudevilles, il peut être considéré comme un des précurseurs du genre essentiellement français de l'opéra-comique (1).

Avec *La Provençale* en 1722, Mouret introduit pour la première fois dans un opéra

(1) Dans un petit opéra-comique de Favart *Les Jeunes Mariés* représenté en 1755 à la Foire Saint-Germain, on trouve encore, presque vingt ans après sa mort nombre de couplets sur des airs de Mouret.

des couplets en langue provençale, et y fait accompagner certains airs par des instruments de son pays d'origine.

En 1727, les procédés d'instrumentation de certaines parties de son Ballet Héroïque *Les Amours des Dieux* furent jugés d'une audace inouïe et valurent de vives critiques au compositeur.

En 1729, ces mêmes procédés d'instrumentation employés par Mouret dans ses deux *Suites de Symphonies* marquent une date à retenir dans l'histoire des débuts de la symphonie en France.

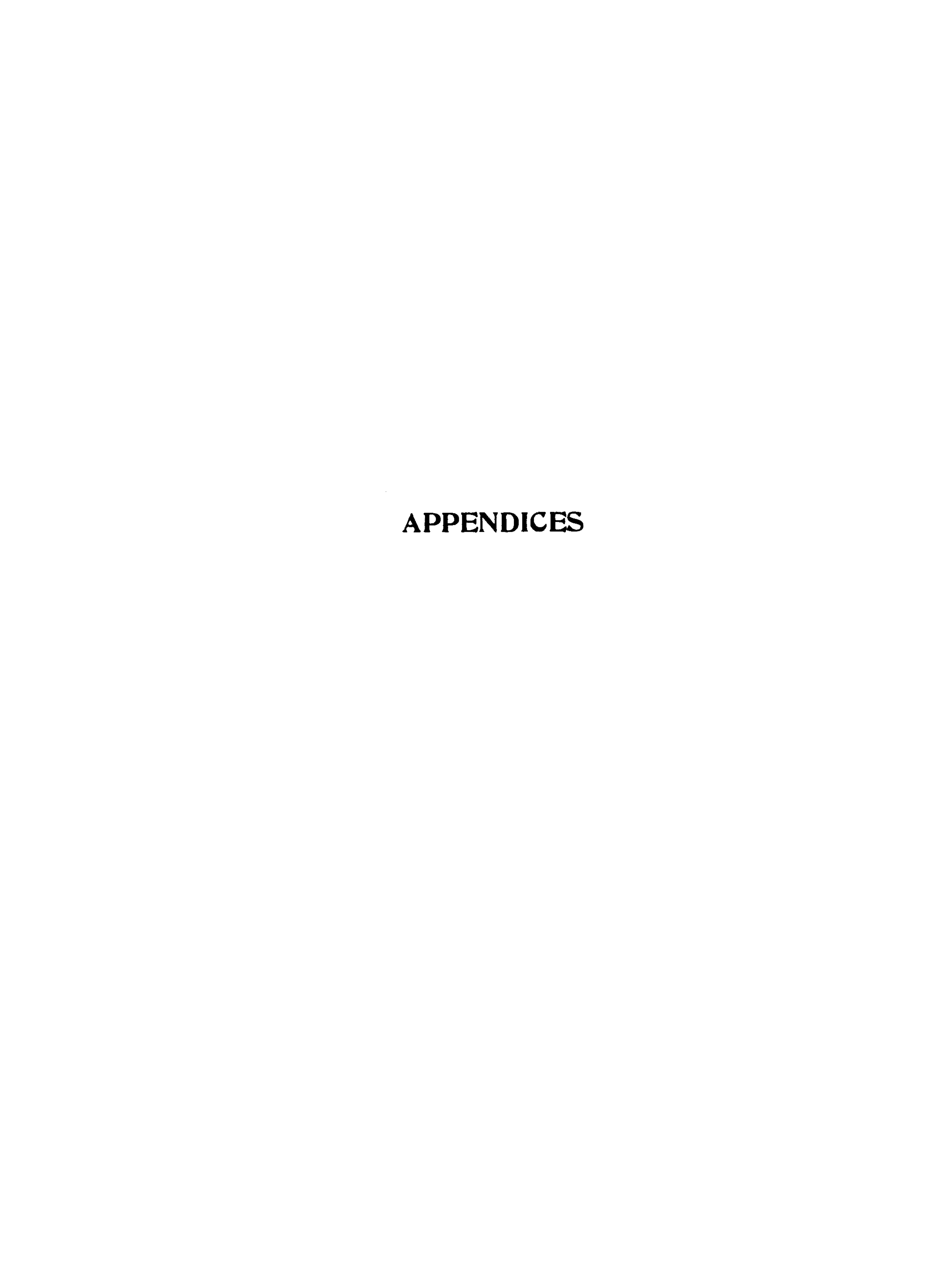
Autant de titres au développement de la musique française nous ont paru dignes d'intérêt et mériter d'être relevés. Enfin, sans prétendre vouloir comparer le génie d'un Mozart au talent d'un Mouret, il est cependant permis et intéressant de faire certains rapprochements. Tous deux sont d'une fécondité exceptionnelle ; tous deux trouvent dans la musique le plaisir, le plaisir à donner et celui qu'on se donne à soi-même. Ils ont aussi en commun ce don inné de la mélodie et celui du rythme. Mais ils ont avant tout en commun ce don de facilité qui faisait écrire à Néricault Destouches, auteur du livret des *Amours de Ragonde :* « A mesure que je composais les vers, feu M. Mouret les mettait en musique avec une facilité merveilleuse ; en sorte que le Poète et le Musicien semblaient se disputer à qui aurait le plus tôt fini sa tâche... » De même Da Ponte, auteur du Livret des *Noces de Figaro* écrivait : « Tandis que j'en écrivais les paroles, Mozart en faisait la musique ».

Chez Mouret comme chez Mozart, la danse et le ballet n'ont-ils pas été un de leurs modes d'expression le plus naturel ? Dans la dernière année de sa vie, Mouret malade, abandonné dans la gêne, écrit encore des divertissements et des danses, et sa dernière œuvre, son *Concert de Chambre* est une suite de danses stylisées. De même en 1791, quelques mois avant sa mort, malade lui aussi et dans une situation matérielle désespérante, Mozart écrit *Six Menuets à danser* et ses dernières *Danses allemandes* pour les bals populaires. Jusqu'à la fin, les deux compositeurs ont bu à la source toujours fraîche des thèmes de la musique populaire.

Lorsqu'en avril 1778 le jeune Mozart, plein d'illusions, arrive à Paris, il y écrit le ballet des *Petits Riens*. Cette délicieuse suite n'est pas autre chose qu'un pastiche des airs de ballets français si appréciés au XVIIIe siècle et dont Mozart s'est si admirablement assimilé le style.

Dans ses *Promenades avec Mozart*, Henri Ghéon s'élève à juste titre contre l'oubli dans lequel sont tombés *tous les musiciens* de Bach à Beethoven. Mais il convient de préciser que cette indifférence atteint davantage encore que les autres les musiciens français des XVIIe et XVIIIe siècles dont non seulement les œuvres, mais jusques aux noms mêmes restent ignorés du public. Ce qu'on est peut-être aussi trop tenté d'oublier, c'est qu'un génie universel comme J.-S. Bach s'est largement inspiré et servi des expériences de la magnifique école des organistes et clavecinistes français du XVIIe siècle. Bach n'a-t-il pas écrit des *Suites Françaises* et donné à *l'Ouverture* « à la française » une grandeur et une magnificence exceptionnelles ? Mais l'on ne songe peut-être pas assez à l'ampleur que prennent les *Suites* de Couperin ou de Rameau exécutées *intégralement*. Ce ne sont plus alors de petites pièces, de petits tableautins que l'on a amenuisés à force de les faire entendre séparément. Entendre une *Suite* de Rameau ou un *Ordre* de Couperin équivaut à une *Suite* de Bach, celles des Français étant peut-être plus évocatrices d'un art pictural aux contrastes frappants.

Il convient de ne plus passer sous silence l'influence considérable de la musique classique française hors des frontières de France. C'est à quoi nous nous sommes efforcés de tendre en écrivant cet ouvrage à la mémoire d'un musicien français d'une belle période encore trop ignorée.



APPENDICES

CATALOGUE

ou

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE DES ŒUVRES DE MOURET

PREMIÈRE PARTIE

Œuvres gravées dans l'ordre chronologique de leur parution

1714. — *Les Festes ou le Triomphe de Thalie,* Ballet par M. Mouret, août 1714. Paris, Ballard, 1714. In-4° oblong. (Bibliothèque du Conservatoire, Rés. 1259).
Les Festes de Thalie, Ballet en musique par M. Mouret. Nouvelle édition, Paris, J.-B.-Ch. Ballard, 1720. In-4° obl. 263 pp. dans l'ordre : *Prologue, La Fille* (première Entrée) ; *La Veuve* (deuxième Entrée) ; *La Femme* (troisième Entrée).
Entre les pp. 198-199, on a intercalé :
La Veuve Coquette, nouvelle Entrée, 27 pp. (s.l.n.d.) in-4° obl.
La Critique des Festes de Thalie, nouvelle Entrée. Rééd. de 1737, 32 pp. plus un « supplément de la Troisième Entrée ».
La Provençale, nouvelle Entrée, 1722, 71 pp. (Bibliothèque de l'Opéra, A. 89 (d).
La Bibliothèque de Versailles possède un exemplaire des *Festes de Thalie.* Paris, Ballard, 1720, avec toutes les Entrées portant la mention mss. « Au Roy », et « Bonne pour la mesure et original des copies ». De nombreuses annotations manuscrites. Même écriture que celle de la partition manuscrite de la bibliothèque de l'Opéra. *La Provençale* est annotée par une autre main et porte au début : « Représentées devant leurs Majestés à Versailles le mercredy 22 février 1764 avec l'acte de la Musique des Talents liriques ». Plusieurs Airs sont supprimés et remplacés par des Airs d'*Alcimadure* pastorale languedocienne de Mondonville (M.S.D. 86.)

1717. — *Ariane,* Tragédie en musique par M. Mouret. Paris J.-B.-Ch. Ballard, 1717.In-4° obl. 254 pp. A la page 254, signature de Mouret. Même édition, pp. 249 et suiv. mss. Bibliothèque de l'Opéra, A. 96 (1) et (2).

1719. — *Airs sérieux et à Boire à une et deux voix* avec des accompagnements de M. Mouret. Trois Recueils reliés en un volume in-4° obl. Paris l'Auteur, 1719.
Premier Recueil, gravé par F. du Plessy, contient treize Airs sérieux et huit Airs à Boire à voix seule et en Duo.
Deuxième Recueil, gravé par Ls. Huë, Paris, contient onze Airs sérieux et huit Airs à Boire à voix seule et en Duo.

1722. — *La Provençale,* Nouvelle Entrée, ajoutée aux *Festes de Thalie,* en septembre 1722, musique de Mouret. Paris, Ballard, 1722. In-4° obl. (Bibliothèque de l'Arsenal M. 412), Bibl. du Conservatoire, Rés. 1797 IV ; Bibl. Nationale, Vm2 252.

1723. — *Pirithoüs*, Tragédie mise en musique par M. Mouret, 1723. Paris, l'Auteur. Gravée par Ls. Huë. In-4° obl., 272 pp. grav. (Partition réduite.) Reliée Armes du Marquis de La Salle. (Bibliothèque de l'Opéra : A. 106 (a).
Seconde édition 1734 avec des changements et augmentations. Paris l'Auteur. In-4° obl. gravé ; avec un « Mémoire des œuvres de M. Mouret », 286 pp., Rel. Armes Madame Victoire. (Bibl. du Conservatoire : H. 703).

1727. — *Les Amours des Dieux*, Ballet Héroïque mis en musique par M. Mouret, 1727. In-4° obl. gravé par L. Huë. (Chaque partie de l'œuvre paginée à part.) Partition réduite ; nombreuses modifications et additions d'orchestre mss. Pages 27 et 28, recopiées avec une partie de violon en « Accompagnement » ajoutée par Gossec. Voir aussi les pages recopiées et ajoutées entre 42 et 44, avec mention de « Mlle Arnould ». (Bibl. de l'Opéra : A. 113 (b).
La même édition, tirage postérieur à la mort de l'auteur, p. 4 « chez Madame la Veuve Mouret ». (Bibl. Opéra : A. 113 (d).
La Bibliothèque de Versailles possède un exemplaire des ***Amours des Dieux***, 1727 (M.S.D. 120). Porte en mention mss « Pour la mesure. Au Roy ». Intéressantes anotations mss. pour des indications d'instrumentation ; diverses rectifications, changements de mesures, coupures. Même écriture que dans la partition des *Festes de Thalie* (M.S.D. 86), celle de Mouret ? Début de la 3e Entrée, adjonction d'une Ouverture qui ne doit pas être de Mouret (autre écriture).
Troisième Recueil, ou *Troisième Livre d'Airs Sérieux et à Boire et de plusieurs Parodies bachiques*, dédié à S. A. S. Mlle du Maine, gravé par L. Huë, Paris, 1727. (Bibl. du Conservatoire, Y. 358 (1), (2) et (3).

1729. — *Fanfares* pour des Trompettes, Timbales, Violons et Hautbois, avec une *Suite de Symphonies* mêlées de Cors de Chasse. Par M. Mouret, Musicien de la Chambre du Roy. Gravées par Mlle Louise Roussel. Paris, l'Auteur. Livre second. Bibliothèque du Conservatoire : H. 807.
Le Livre premier contient *Six Sonates à deux Flûtes* (jusqu'ici introuvable). Il est mentionné au bas de la page d'en-tête du Livre Second. (La parution de cet ouvrage est mentionnée dans le *Mercure* d'octobre 1729).
Premier Livre de Cantates à voix seule et Symphonie gravé par Mlle Louise Roussel. Paris, l'Auteur (s.d.), 1 vol. relié in-4°. Ce recueil contient quatre Cantates : *Andromède et Persée, L'Absence, La Naissance du Bal, L'Heureux Hazard.* Bibliothèque du Conservatoire : H. 806. La parution de ce Livre est mentionnée dans le *Mercure* d'octobre 1729.

Un Recueil de neuf Cantatilles Françaises avec symphonie. In-4° obl. (s.d.). Bibliothèque du Conservatoire : Fonds général 7866 :

1° *Hymne à l'Amour*, Première cantatille française, gravée par Mlle Roussel, Paris.
2° *Eglé*, Deuxième Cantatille française, gravée par Huë.
3° *Léda*, Troisième Cantatille française, gravée par Mme Leclair.
4° *Echo*, Quatrième Cantatille française, gravée par Mme Leclair.
5° *Le Raccommodement*, Cinquième Cantatille française, gravée par Mme Leclair.
6° *L'Amour vainqueur*, Sixième Cantatille française, gravée par Mme Leclair.
7° *Thétis*, septième Cantatille française, gravée par Huë.
8° *Epithalame*, Cantatille française, gravée par Mme Leclair.
9° *L'Amour et l'Hymen*, épitalame, gravée par le Sieur Huë.
Pan et Doris, Divertissement. Paris, l'Auteur, in-4° oblong. Cette Pastorale formait le troisième acte d'une pièce représentée au Théâtre Français intitulée *Les Trois Spectacles*, par M. Aigueberre. Bibliothèque de l'Arsenal : M. 699.

1730. — *Le Prince de Noisy*, Divertissement. Paris, l'Auteur. In-4° oblong. Biliothèque de l'Arsenal : M. 749-750.

1732. — *Le Triomphe des Sens*, Ballet Héroïque mis en musique par M. Mouret, 1732. Paris, l'Auteur. In-4° obl. gravé (Tables « Mémoire des œuvres de M. Mouret »), 301 pp.

Partition réduite, comprenant trois changements mss. (Cinq Entrées). Dédicace à S. A. S. Monseigneur le Prince de Dombes. Relié Armes du Marquis de La Salle. Bibliothèque de l'Opéra : A. 125 (a). Deux autres exemplaires (A. 125 (b) et A. 125 (c), comportent des additions et changements gravés à la fin du vol. p. 302.

La Bibliothèque de Versailles possède un exemplaire de l'édition de 1732 avec suppléments. Mention mss. « Pour la mesure » Les notes et adjonctions de la même main que pour celles des *Festes de Thalie* et des *Amours des Dieux*. La troisième Entrée, *La Vue* débute par l'Ouverture du Ballet des *Grâces*, mss.

1734. — *Premier concert de chambre,* à deux et trois parties, pour les Violons, Flûtes et Hautbois, suivi d'une *Suite d'Airs à danser*, par M. Mouret. Ordinaire de la Chambre du Roy. Premier Livre, Paris, l'Auteur (sans date), gravé par Louis Huë. En parties séparées, brochées. Bibliothèque du Conservatoire : A. 35.019 (*Le Mercure* de décembre 1734 annonce la publication de cet ouvrage.)

1735. — *Les Grâces*, Ballet Héroïque mis en musique par M. Mouret, 1735. Gravé par Mme Leclair. Paroles de M. Roy. Paris l'Auteur. In-4° obl. 309 pp. gravées. Bibliothèque de l'Opéra : A. 131 (a). Un second ex. postérieur à la mort de l'auteur, éd. de 1744 A. 131 (b).

1738. — *Deuxième Concert de chambre*, à deux et trois parties pour les Violons, Flûtes et Hautbois, par M. Mouret, Ordinaire de la Chambre du Roy. Paris, l'Auteur (sans date) *Second Livre* gravé par Louis Huë. Dédicace de Mme Mouret à S. A. S. le Prince de Carignan. En parties séparées, brochées. Bibliothèque du Conservatoire : A. 35.019 (2). (C'est la dédicace de Mme Mouret, écrite pendant la maladie de son mari qui nous permet de préciser la date de la publication de l'œuvre.)

Œuvres publiées postérieurement à la mort de l'auteur

1741. — *Le Temple de Gnide ou le Prix de la Beauté*, Ballet Héroïque représenté pour la première fois par l'Académie Royale de musique le 31 novembre 1741. Divertissement en un Acte par Feu M. Mouret. Paris, Veuve Mouret. In-4° obl. gravé, 74 pp. Contient le Catalogue des œuvres de l'auteur. Bibliothèque du Conservatoire : H. 705.

1742. — *Motets à une et deux voix avec Symphonie*, Chantés au Concert Spirituel du Château des Thuilleries. Gravés par Labassée à Paris, 1742. Bibliothèque du Conservatoire : Fonds général 8020.

Ce recueil relié contient les dix Motets. Privilège du 26 septembre 1738 ;

1° *Usquequo Domine*, Psalm 12 (Dessus et symphonie) ;
2° *Regina coeli* (Dessus et symphonie), p. 15 ;
3° *Quemadmodum*, Psalm 41 (Dessus et symphonie), p. 23 ;
4° *Nunc Dimittis*, Luc 2 (Dessus et symphonie), p. 34 ;
5° *Cantate Domino*, Psalm 149 (Dessus et symphonie), p. 43 ;
6° *O Sacrum* (Deux Dessus et symphonie), p. 57 ;
7° *Benedictus*, Psalm 143 (Haute-Contre et symphonie), p. 69 ;
8° *Laudate nomen Domini* (Dessus et symphonie), p. 82 ;
9° *Cantemus Domino*, Exode 15 (Dessus et Basse-Taille avec symphonie), p. 91 ;
10° *Venite exultemus Domino*, Psalm 94 (Dessus et symphonie), p. 111.

1742. — *Ragonde ou La Soirée de Village*, mise en musique par feu M. Mouret. Représentée en 1742. Paris, Veuve Mouret. Gravé par le Sieur Huë. Privilège de 1738. Titre 131 pp. In-4° obl. (Partition très réduite). Bibl. Opéra, A. 148 (a).

Divertissements du Théâtre italien

Leur publication a été faite sous la direction de l'auteur au fur et à mesure au cours des années de sa participation aux spectacles de la Comédie italienne, sous le titre définitif de :

Divertissements du Nouveau Théâtre Italien, augmentés de toutes les simphonies, accompagnemens, airs de violons et de flûtes, de hautbois, de musettes, airs italiens et de

plusieurs divertissements qui n'ont jamais paru, par Mouret. Paris, l'Auteur, Veuve Boivin (sans date). Six volumes in-4° obl. Dédiés à S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans. Bibliothèque de l'Arsenal : M. 220.

Le titre de chaque divertissement est celui de la pièce pour laquelle il a été composé. Cependant il arrive le plus souvent que chaque pièce comporte plusieurs divertissements, ce qui donne lieu à des sous-titres. Nous ne donnerons ici que le titre principal par ordre alphabétique des pièces, comédies, parodies ou revues critiques pour lesquelles ces divertissements ont été composés. (1)

VOLUME I

L'Amante capricieuse, p. 57, comédie de Autreau (1718).
L'Amour, maître de langues, p. 25, comédie de Fuzelier (1718).
Les Amours de Vincennes ou la Parodie d'Issé, p. 235, Dominique (1719).
Arlequin Pluton, p. 101, parodie, Gueullette (1719).
Les Aventures de la rue Quincampois, p. 210, comédie de Carolet (1719).
Le Caprice bachique ou le Jardin de société, p. 73.
La Désolation des deux Comédies, p. 37, comédie de Dominique et Riccoboni (1718).
Diane et Endymion, p. 85, Pastorale héroïque par Riccoboni père.
L'Empereur dans la Lune, p. 139, de Fatouville (1719).
La Fausse Magie, p. 261, comédie de Moncrif (1719).
La Foire renaissante, p. 129, comédie de Riccoboni père et Dominique (1719).
Le Jeu d'Amour, p. 71, comédie.
Les Lunettes magiques, p. 119, comédie de Meunier (1719).
Le Mari par complaisance, p. 149 (1719).
Le May, p. 179, comédie de Fuzelier (1719).
Mélusine, p. 267, comédie de Fuzelier (1719).
La Mode, p. 167, comédie de Fuzelier (1719),
Le Naufrage au Port à l'Anglais, p. 1, comédie de Autreau (1718).
Le Phénix, p. 289, Entrée turque, Delosme de Monchenay (1721).
Le Philosophe trompé par la nature, p. 207, comédie de Saint-Jorry (1725).
Le Procès des Théâtres, p. 45, Riccoboni et Dominique (1718).
Le Trésor supposé, p. 243, comédie de Gueullette (1720).
Le Triomphe d'Arlequin, p. 225, parodie de Dominique (1719).
La Rupture du Carnaval et de la Folie, p. 191, parodie de Fuzelier (1719).

VOLUME II

Les Amours ignorantes ou les Vendanges, p. 1, comédie de Autreau (1720).
L'Amour et la Vérité, p. 49, Marivaux en coll. avec Saint-Jorry (1720).
Les Amours aquatiques, p. 191, comédie de Le Grand (1721).
Arlequin amoureux par enchantement, p. 109, Beauchamp (1722).
Arlequin camarade du Diable, p. 83, comédie de Saint-Jorry (1721).
Arlequin poli par l'Amour, p. 89, comédie de Marivaux (1720).
Arlequin sauvage, p. 127, comédie de de l'Isle (1721).
Belfégor, p. 161, ou la descente d'Arlequin aux enfers, Le Grand (1721).
Danaé, p. 59, comédie de Saint-Yon retouchée par Dominique et Riccoboni père (1721).
Esope, Divertissement, p. 135, comédie de Le Noble (1722).
Les Etrennes, p. 109, comédie de Dominique (1721).
Le Fleuve d'oubli, p. 181, comédie Le Grand (1721).
La Foire des Fées, p. 217, comédie de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (1722).
La Force de l'Amour, p. 211, comédie de Lesage. Fuzelier et d'Orneval (1722).

(1) Les noms des auteurs et les dates de la création des pièces ne figurent pas dans les Recueils des Divertissements de Mouret. Nous avons complété dans la mesure du possible.

Le jeune vieillard, p. 139, comédie de Lesage, Fuzelier et d'Orneval (1722).
La Naissance de Jupiter, p. 201, comédie.
Les Noces de Gamache, p. 249, comédie de Fuzelier (1722).
L'Oublieux et le Flamant, p. 299, comédie de l'Ancien Théâtre Italien.
Panurge, p. 29, comédie de Autreau (1722).
Poliphème, p. 229, pastorale tragi-comique de Riccoboni (1722).
La Surprise de l'Amour, p. 401, comédie de Marivaux (1722).
Les Terres australes, p. 195, comédie de Dominique et Legrand (1721).
Timon le Misanthrope, p. 267, comédie de de l'Isle (1722).
La Veuve Coquette, p. 259, comédie de Desportes (1721).

VOLUME III

Agnès de Chaillot, p. 179, parodie, Dominique et Le Grand (1723).
Les Anonimes, p. 123, comédie de Roy (1724).
Arlequin au banquet des Sept Sages, p. 255, comédie de de l'Isle (1723).
Arlequin somnambule, p. 13, comédie de Fuzelier (1722).
Atys (Parodie d'), p. 221, Riccoboni, fils (1726).
Le Besoin d'aimer, p. 21, comédie de Autreau (1723).
Le Bois de Boulogne, p. 167, comédie de Dominique (1723).
Le Cahos, p. 187, parodie de Le Grand (1725).
La Dispute de Thalie et de Melpomène, p. 249, comédie de Dominique (1723).
La Double Inconstance, p. 83, comédie de Marivaux (1723).
L'Embarras des richesses ou l'homme sans ambition, p. 61), d'Allainval (1725).
Les Enfants de la joye, p. 157, un acte de Piron (1725).
Le Faucon et les Oies de Boccace, p. 279, comédie de de l'Isle (1725).
La fausse soubrette ou le Fourbe puni, p. 31, comédie de Marivaux (1724).
Le faux Scamandre, p. 103, comédie de Fuzelier (1723).
La Folle raisonnable, p. 213, Dominique seul (1725).
La force du Sang, p. 241 (1725) (*ou le Sot toujours sot*), comédie de Brueys.
L'Isle des Esclaves, p. 49, comédie de Marivaux (1725).
L'Italienne française, p. 133, Dominique (1725).
Les Noces d'Arlequin et de Silvia ou la parodie de Thétis et Pélée, p. 149, par Dominique (1725).
Le Pouvoir de l'Amour, p. 295, Cantate (fait partie du *Faucon*).
Le Retour de la Tragédie française, p. 55, Romagnesi (1726).
Le Retour des Comédiens italiens, p. 76 (1724).
Samson p. 293, tragi-comédie en vers, Romagnesi (1727).
Les Saturnales, p. 119, trois actes en vaudeville par Fuzelier (1723).
Le Triomphe de la Folie, p. 229, Dominique (1723).

VOLUME IV

Alceste, p. 221, parodie, Dominique et Romagnesi (1728).
Amadis le Cadet ou la Parodie d'Amadis de Grèce, p. 13, Fuzelier (1724).
L'Amant Protée, p. 143, Romagnesi (1728).
L'Amour précepteur, p. 47, comédie de Gueullette (1726).
Arlequin Hulla, p. 171, Dominique et Romagnesi (1728). (1)
Arlequin misanthrope, p. 295, comédie de l'Ancien Théâtre Italien (1696-1726).
La Bague magique, p. 19, comédie de Fuzelier (1726).
Le Berger d'Amphryse, p. 71, comédie de de l'Isle (1727).
La Colonie nouvelle, p. 229, comédie de Marivaux, Divertissements de Panard (1729).
Les Comédiens esclaves, p. 55. comédie Dominique et Romagnesi (1726).

(1) Parfaict signale une pièce du même nom *Arlequin Hulla ou la femme répudiée* de Lesage et d'Orneval, Th. de la Foire, 1716.

Le contraste de l'Amour et de l'Hymen, p. 89, comédie de Saint-Foix (1727).
Les Débuts, p. 247, Chaconne comique, Dominique et Romagnesi (1727).
Dom Mico ou le Poltron, p. 255, Dominique et Romagnesi (1729).
Le Feu d'artifice, p. 273, Dominique et Romagnesi (1729).
Gulliver dans l'Isle de la folie, p. 133, comédie Dominique, Romagnesi et Lelio fils (1727).
L'Horoscope accomply, p. 99, Gueullette, Divertissement de Panard (1727).
L'Italien marié à Paris, p. 209, comédie de Lelio, Divertissement de Panard (1728).
Melpomène vengée, p. 265, comédie de Boissy (1729).
Momus exilé ou les terreurs paniques, p. 10, parodie de Fuzelier (1725).
Le Naufrage, p. 37, comédie de Flaminia (Hélène Balletti) (1726).
Recueil des Opéras de Lully, p. 221, parodie.
La Revue des Théâtres, p. 184, Dominique et Romagnesi (1728).
Les Paysans de qualité, p. 239, comédie de Dominique et Romagnesi (1729).
Les Tours de Carnaval, p. 25, comédie de d'Allainval, Divertissement de Panard (1726).
La Veuve à la mode, p. 1, comédie de Saint-Foix (1726).
Zéphire et Flore, p. 111, pastorale héroïque, Riccoboni, fils (1727).
Le Triomphe de Plutus, un acte de Marivaux, Divertissement de Panard (1728).

Volume V

L'Amante difficile, p. 113, comédie de La Motte (1731).
L'Amoureux sans le savoir, p. 13 (1730).
L'Amour trompé par l'apparence, p. 273.
La Critique, p. 263, vaudeville de Boissy (1732).
Danaüs, p. 197, tragi-comédie avec intermèdes comiques de de l'Isle (1731).
Démocrite, p. 1, comédie de Autreau (1730).
L'Ecole des Mères, p. 183, comédie de Marivaux, Divertissement de Panard (1732).
La Foire des Poètes, p. 43, Divertissement de Dominique et Romagnesi (1730).
L'Isle du Divorce, p. 65, Divertissement de Dominique et Romagnesi (1730).
Le Je ne sçay quoi ou le dieu de l'Agrément, p. 139, comédie de de l'Isle (1731).
Les Jeux Olympiques, p. 22, comédie héroïque de La Grange (1729).
Phaéton, p. 99, parodie par M. l'A... M... (1721).
Le Phénix ou la fidélité mise à l'épreuve, p. 175, comédie (1731).
La Réunion forcée, p. 35, Divertissement (1730).
La Silphide, p. 79, Divertissement de Dominique et Romagnesi (1730).
Le Triomphe de l'Intérêt, p. 89, comédie de Boissy (1730).
La Vérité fabuliste, p. 187, comédie de Launai (1731).

Volume VI

Les Amours anonimes, p. 241, comédie de Boissy (1735).
L'Apologie du Siècle ou Momus corrigé, p. 151, comédie de Boissy (1734).
Arlequin Grand Mogol, p. 69, comédie de de l'Isle (1734).
La Bagatelle, p. 1, comédie de Boissy (1733).
Les Billets doux, p. 161, comédie de Boissy (1734).
Le Bouquet, p. 37, comédie de Riccoboni fils et Romagnesi (1733).
Les Catastrophes liri-tragi-comiques, p. 91, parodie de Romagnesi et Riccoboni (1732).
Le Conte de Fée, p. 197, comédie de Riccoboni fils et Romagnesi (1735).
Le Déguisement, p. 179, comédie de La Grange (1735).
Les Fées, p. 263, comédie de Romagnesi (1736).
Les Femmes corsaires, p. 187, comédie de La Grange (1735).
La Fille arbitre, p. 300, comédie de Romagnesi et l'Affichart (1737).
Les Gaulois, p. 287, parodie de Romagnesi (1736).
Hippòlyte et Aricie, p. 45, parodie, Riccoboni fils (1733).
L'Hyver (Duo à boire), p. 14, un acte en vers de d'Allainval (1733).
Les Indes chantantes, p. 223, parodie de Romagnesi et Riccoboni (1735).

Les Mascarades amoureuses, p. 275, un acte de Guyot de Merville (1736).
Le Retour de Mars, p. 251, un acte de La Noüe (1735).
Pigmalion, p. 161, Ballet-pantomine de Panard et l'Affichart (1734).
La Surprise de la Haine, p. 139, comédie de Boissy (1734).
Le Temple du Goût, p. 23, parodie de Romagnesi et Nivault (1733).
Vénus à Paphos, p. 211 (le titre de la comédie est en réalité *Les Adieux de Mars*, un acte en vers de le Franc de Pompignan (1735).

Divertissements pour quelques pièces jouées au Théâtre Français (1)

La Guinguette de la Finance, comédie de Dancourt (1716).
La Métempsichose des Amours ou les Dieux comédiens, Dancourt (1717).
Pan et Doris, pastorale qui formait le 3e acte d'une pièce intitulée *Les Trois Spectacles*, par J. Dumas d'Aiguebrere (1729).
Le Prince de Noisy, Divertissements pour la comédie, de J. Dumas d'Aigueberre (1730).
La Pupille, comédie de Fagan (1734).
Les Mécontents, un acte en vers de La Bruère (1734).
La Magie de l'Amour, pastorale en un acte en vers, Autreau (1735).
La Foire de Bezons, comédie de Dancourt (1736).
Les Caractères de Thalie, comédie de Fagan (1737).

DEUXIÈME PARTIE

ŒUVRES MANUSCRITES

Le Triomphe de Thalie, Ballet. Grand in-fol. ms. 90 ff., dans l'ordre :
Prologue. La Fille (1re Entrée) ; *La Veufve Coquette* (2e Entrée) ; *La Femme* (3e Entrée) ; *La Critique des Festes de Thalie* (4e Entrée).
En supplément : *La Veufve*, Entrée, *La Provençale*, 32 pp. (autre écriture).
Exemplaire avec diverses modifications (Partition générale). Bibliothèque de l'Opéra : A. 89 (a).
Autre partition manuscrite : Grand in-4o oblong ms. 41, 41, 36 et 39 pp. et plusieurs intercalations dans l'ordre :
Prologue. La Fille (1re Entrée) ; *La Veuve coquette* (2e Entrée) ; *La Femme* (3e Entrée).
Partition réduite, sauf les additions en partition générale. Bibliothèque de l'Opéra : A. 89 (b).
La Provençale, Ballet des Festes de Thalie, par M. Mouret. Ms. in-fol., deuxième moitié du XVIIIe siècle, pages encadrées au pochoir, titres avec encadrements aquarelle. Partition réduite. Reliure maroquin rouge, petits fers. Bibilothèque de l'Opéra : A. 89 (e).
Autre partition manuscrite : grand in-4o obl. avec de nombreuses modifications et en tête une Ouverture ajoutée, 43 ff. Bibliothèque de l'Opéra : A. 89 (f).
Les parties séparées existent au Fonds La Salle, 41 et 41 *bis*.
Pirithoüs, Tragédie mise en musique.
Prologue, in-4o obl. ms. (Partition générale), 37 ff. Bibliothèque de l'Opéra : A. 106 (b).
Les Amours des Dieux, Ballet héroïque.
Grand in-4o. Quatre cahiers ms. reliés (Partition générale ; coupures et modifications). Voir à l'Entrée des Tritons et des Néréides au premier acte, un feuillet ajouté comprenant deux Airs dont la réalisation est de Gossec.
Manuscrit autographe.
Bibliothèque de l'Opéra : Réserve, A. 113 (a) (I-IV).
Parties séparées Fonds La Salle 12 et 12 *bis*.
Le Triomphe des Sens Ballet héroïque.
Deux cahiers manuscrits ; partition générale de *L'Odorat* (1re Entrée) ; *L'Ouïe* (numéro

(1) Nous n'avons pas retrouvé la musique de ces Divertissements, *Pan et Doris* et *Le Prince de Noisy* exceptés.

surchargé : 4e, 2e, 1re). Plus des modifications et additions mss. *Cette partition semble autographe.* Bibliothèque de l'Opéra : A. 125 (d) (I-II). Parties séparées de la 3e Entrée *La Vue* : Fonds La Salle, 47.

Les Grâces, Pastorale héroïque.
Manuscrit in-4° (autographe ?). Prologue et 3e entrée. Foliot. moderne, 78 ff. La 3e Entrée a une ancienne pagination de 85 pp. (Exemplaire des représentations : modifications et coupures pour la remise de 1744 ; addition plus récente de la cantatille de *Daphnis et Chloé,* de Boismortier, etc.) Bibliothèque de l'Opéra : A. 131 (c).

Les Amours de Ragonde, comédie en musique.
Acte premier : La Soirée de village, manuscrit in-4°, 96 ff. (Partition générale semble en partie autographe ; nombreuses additions pour des représentations ultérieures : ouvertures, danses, etc.) Le *Catalogue* de 1768 indique : « musique de différents auteurs ». Bibliothèque de l'Opéra : A. 148 (c). Parties séparées : Fonds La Salle, 14.

Cantatilles.
Dans un exemplaire manuscrit de la cantatille *Eglé,* se trouve une cantatille qui n'a jamais été gravée, *L'Eté.* Bibliothèque Nationale : Ms. Vm. 7, 4776 *bis.*

Amour, tout l'Univers soumis à ton empire...
Cette cantatille qui n'a jamais été gravée se trouve dans un Recueil ; voir : Cantates, cantatilles, airs et duos sérieux et à boire de différents auteurs français, début du XVIIIe siècle. Mss. français, Bibliothèque du Conservatoire : D. 2728.

Divertissements.
« Premier Livre des Divertissements des Comédies qui se jouent au Théâtre Italien, composés par M. Mouret depuis leur rétablissement jusqu'à présent avec le nom de chaque comédie pour l'an de grâce 1731. Copié par André Philidor, l'Aîné (paraphe de Philidor l'Aîné et p. 1 « copié le 11e de Mars 1731 »). Recopié en partie par Paul Brunold, « l'an de grâce 1914. » Bibliothèque du Conservatoire : Ms. fr. 8300.

MÉMOIRE DES ŒUVRES DE FEU M. MOURET

(*Figurant dans l'édition des Motets de 1742*)

Les Fêtes de Thalie, Ballet en cinq actes, relié	15.ll.
La Provençale, acte séparé, broché	3.1
Ariane, Tragédie en musique, relié	15.11
Pirithoüs, Tragédie en musique, relié	15.11
Les Amours des Dieux, Ballet héroïque, relié	15.11
Le Triomphe des Sens, Ballet héroïque, en cinq actes	15.11
Les Grâces, Ballet héroïque en trois actes relié	15.11
Trois Livres d'Airs sérieux et à Boire, chacun de	3.1
Six Recueils des divertissements du Nouveau Théâtre italien, relié chacun	15.11
Un Livre de Cantates, dont une de basse-taille, chacune	2.10
Un Livre de Sonates à deux flûtes ou deux violons	4.1
Un Livre de Fanfares pour des Trompettes et des Cors de Chasse	4.1
Deux Livres de Concerts et Simphonie, chacun	3.1.12
Ragonde	9.11

Cantatilles françaises

Epithalame	1.16	*Le Raccommodement*	1.4
Hymne à l'Amour	1.4	*L'Amour vainqueur*	1.4
Eglé	1.4	*L'Amour et l'Hymen*	1.4
Echo	1.4	*Thétis*	1.4
Léda	1.4		

Plusieurs divertissements de la Comédie Française

Le Temple de Gnide divertissement	3.12

Musique d'église

Usquequo, Dessus avec simphonie	2.11.8
Regina coeli, Dessus avec simphonie	
Quemadmodum, Dessus avec simphonie	2.8
Nunc dimitis, Dessus avec simphonie	
Cantate Domino, Dessus avec simphonie	2.8
O Sacrum, à deux Dessus avec simphonie	
Benedictus, Haute-contre avec simphonie	2.8
Laudate nomen Domini, Dessus avec simphonie	
Cantemus Domino, Dessus et Basse-Taille avec simphonie	2.8
Venite exultemus, Dessus avec simphonie	

A Paris chez :

La Veuve MOURET, rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie.
Mme BOIVIN, marchande, rue Saint-Honoré, à la Règle d'Or.
Le Sieur LE CLERC, marchand, rue du Roule, à la Croix d'Or.

Un autre *Mémoire des Œuvres* de Mouret, paru dans l'édition du *Premier Concert de Chambre,* avec le *Privilège,* de 1718, mentionne en plus :

Pan et Doris, pastorale en Musique, broché........................ 3.11

Ragonde, par contre qui ne fut édité qu'en 1742 n'y figure pas.

Rééditions modernes

Première Suite de Symphonies, Fanfares pour les trompettes, violons, hautbois et timbales. (Réalisation R. Viollier, 1937.)
Editions du Magasin Musical, Pierre Schneider, Paris, 1937.

Air extrait de la Cantate l'*Hymne à l'Amour* (Pan dans ses rustiques retraites). Réalisation Jane Arger.
Edition Rouart, Lerolle, Collection *La Cantate Française.*

On trouve dans la collection *Les Maîtres français du Violon ou du Violoncelle* (Eschig, Paris. Ed.) Quelques pièces réalisées par G. Dandelot. Ces pièces ne sont pas des œuvres originales écrites pour le violon ou le violoncelle, mais des transcriptions d'airs ou d'une partie de « Dessus » de quelque symphonie, provenant toutes du même Ballet *Le Triomphe des Sens.*

Discographie

Les Festes de Thalie.
Anthologie sonore 84 A et B.
Un disque groupant une petite suite d'Airs de chant et de ballets : a) *Deux Airs pour les Jeux et les Plairirs ;* b) *Forlane ;* c) *Air de Nérine ;* d) *Rigaudon ;* e) *Air en Rondeau ;* f) *Air de Florine ;* g) *Entrée des Matelots* (réalisation Renée Viollier).
Orchestre de la Société des Concerts de Versailles sous la direction de Gustave Clœz.
Chant : Martha Angelici et G. Epicaste de l'Opéra-Comique.

MATÉRIELS DES ŒUVRES DE MOURET RÉALISÉS PAR RENÉE VIOLLIER (1)

Musique symphonique	*Durée*
1er *Concert de Chambre* (cordes, 2 flûtes, hautbois, basson)	17 min.
2e *Concert de Chambre* (cordes, 2 flûtes, hautbois, basson)	25 min.

(1) A l'exception de la 1re *Suite de Symphonies* tous ces matériels manuscrits appartiennent à R. Viollier. Dès 1934 et jusqu'à ce jour, la plupart des œuvres de Mouret ont été diffusées en « première audition » au fur et à mesure de leur remise au jour par les émissions de musique de chambre du Studio de Radio-Genève sous la direction du chef Edmond Appia.

1re *Suite de Symphonies* (cordes, trompettes, hautbois, basson) .... 8 min.
Editée chez Schneider, Paris.
2e *Suite de Symphonies* (cordes, 2 cors, hautbois, basson) .... 10 min.
Suite d'Airs à danser (cordes, flûtes, hautbois, basson)......................... 12 min.

Musique lyrique

1re *Suite extraite des Festes de Thalie*, opéra-ballet pour soprano, basse et orchestre de chambre .... 40 min.
2e *Suite des Festes de Thalie* pour soprano et orchestre à cordes.................. 27 min.
La Provençale, Entrée de Ballet pour 2 sopranos, ténor, basse, chœurs et orchestre 40 min.
Les Amours de Ragonde, opéra pastoral en 3 actes, 3 sopranos, 2 ténors, basse, chœurs et orchestre.. 85 min.
Les Amours des Dieux, ballet héroïque, 2e Entrée : *Jupiter et Niobé*, 2 sopranos, baryton, basse, chœurs et orchestre .... 50 min.
Le Triomphe de la Folie, divertissement pour la Comédie Italienne. Soprano et orchestre de chambre (ou quatuor à cordes, flûte et clavecin) .... 12 min.
Les Heures, divertissement pour la Comédie Italienne, Soprano, quatuor à cordes, flûte et clavecin .... 10 min.
Dom Mico ou le Poltron, divertissement pour la Comédie Italienne, air pour soprano avec accompagnement d'orchestre .... 4 min.
Le Raccommodement, Cantatille française, soprano, violon obligé, clavecin, violoncelle .... 15 min.
Air Tendre, Soprano, flûte, clavecin et basse .... 8 min.
Airs pour Soprano et orchestre, extraits de divers opéras.

Divertissements avec textes parlés

Le Tour de Carnaval, comédie en un acte de d'Allainval avec deux Divertissements, soprano, ténor et orchestre de chambre.. 30 min.
Le Naufrage au Port à l'Anglais, comédie de Autreau, version radiophonique établie par R. Viollier, avec trois Divertissements. Soprano, basse, chœur et orchestre de chambre .... 50 min.
Arlequin poli par l'Amour, comédie de Marivaux avec deux Divertissements. Soprano et orchestre de chambre. Durée des seuls divertissements .... 15 min.
Mélusine, comédie-féerie de Fuzelier, version radiophonique établie par R. Viollier, avec trois Divertissements. Soprano, ténor, baryton, basse et orchestre de chambre .... 60 min.
Les Grandes Nuits de Sceaux, jeu radiophonique par R. Viollier. Musique de Mouret et de Bernier. Soli, chœurs et orchestre de chambre .... 70 min.

Musique religieuse

Cantemus Domino, Petit motet pour soprano, basse et orchestre .... 15 min.

BIBLIOGRAPHIE DES TEXTES DES OPÉRAS

(Cotes de la Bibliothèque Nationale)

LES FESTES DE THALIE, *livret de Joseph de La Font*

1. *Les Festes de Thalie*, Paris, Ribou, 1714. In-4°, 40 p. (Yf 800).
   Ibid. avec des notes mss. (Rés. Yf 1126).
   Ibid. avec *La Critique*. In-4°, XVI-50 p. (Rés. Yf 1055).
2. Edition de 1735, Paris, Ballard. In-4°, 52 p., fig. (Rés. Yf 2096).
3. Edition de 1745, Paris, Ballard. In-4°, 52 p., fig. (Yf 886 et Rés. 2098).
4. Edition de 1752 S. I. (représentation de Bellevue). In-4°, 65 p. (3 exemplaires : Yth 6965 *bis* 6967 et 6968).
5. Edition de 1722, Paris, Vve de P. Ribou. In-4°, VII, 52 p. (Rés. Yf 2101).
6. Edition de 1754, Paris, aux dépens de l'Académie, impr. Vve Delormel et fils. In-4°, 60 p. (3 exempl., Rés. Yf 769, 967 et 2100).
7. *Prologue* et *La Femme* (voir *Fragments*), Paris, 1765, Delormel, 2 parties en 1 vol. In-4° (Rés. Yf 2115).
8. *La Fille* (voir *Ballet* sans titre). Paris, 1726. In-4° (Rés. Yf 1818).
9. *La Critique*, S.l.n.d. In-4°, 19 p. (Rés. Yf 2099).
10. *La Provençale*, S. I., 1735. In-4°, 16 p. (Rés. Yf 2386).
11. Edition de 1745, S. I. In-4°. (Rés. Yf 2380).
    Ibid., Paris 1745., In-4°. (Rés. Yf 2509).
12. *Ibid.*, Paris, 1755. In-4°, 66 p. (Rés. Yf 1672).
13. Edition de 1764 (Représentations à Versailles), Paris, Ballard, 1764. In-8°, 16 p. (3 exempl., o Yth 14914 et Rés. Yf 4477 et 7920).
14. *Fragments* contenant *La Provençale*, Paris, Delormel, 1769. In-4°, 11-50 p. (3 exempl., Rés. Yf 811, 904 et 2124).
15. *La Provençale* (représentation à Choisy, Paris, Ballard, 1778. In-8°, 11-18 p. (Yf 11311 et Yth 14915).
16. *La Provençale, première Entrée des Fêtes de Thalie*, S.1.n.d. In-4°, 16 p. Le verso du titre porte : Le poème est de Lafonds, la musique est de Mouret. (Rés. Yf 2484).

ARIANE, *livret de P.-Ch. Roy et La Grange-Chancel*

Ariane, Paris, P. Ribou, 1717. In-4°, XVI-50 p. (Rés. Yf 680), 2 autres exempl., dont un relié aux armes de la duchesse d'Orléans.

LES AMOURS DES DIEUX, *livret de Louis Fuzelier*

1. *Les Amours des Dieux*, Paris, Vve de P. Ribou, 1727. In-4°, XVI-55 p. (2 exempl. Rés. 1745 et 1746).
2. *Paroles du Concert d'Amiens*, Amiens, L. Godart, 1735. In-8°, 11 p. (8o Yth 840).
3. *Les Amours des Dieux*, Paris, Ballard, 1737. In-4°, 68 p. (3 exempl. 4o Yth 150, Rés. Yf 784 et 1747).
4. *Ibid.*, Paris, aux dépens de l'Académie, impr. de Vve Delormel, 1746. In-4°, 52 p. (Rés. Yf 1748).
5. *Ibid.*, Paris aux dépens de l'Académie, impr. Delormel et fils, 1757. In-4°, 51 p., 3 exempl. Rés. Yf 725-919 et 1749).
6. *Apollon et Coronis*, Paris aux dépens de l'Académie, impr. P. de Lormel, 1781. In-4°, IV-16 p. (Rés. Yf 1765).
7. *Prologue* (*Fragments*), Paris, Ballard, 1765. 2 exempl. (8o Yth 7511 et 1712).
8. *Apollon et Coronis* (*Fragments lyriques*), Paris aux dépens de l'Académie, chez de Lormel, 1767. In-4°, 47 p., 3 exempl. (Rés. Yf 846, 1063 et 2132).
9. *Prologues* (*Fragments nouveaux*, Paris, de Lormel, 1767. In-4°, 50 p., 3 exempl.(Rés. Yf 847, 2133 et 2134).
10. *Jupiter et Niobé*, Lyon, 1739. In-4°, 19 p. (Rés. Yf 1750).

PIRITHOUS, *livret de Jean-Louis-Ignace de La Serre*

Pirithoüs, Paris, Vve de P. Ribou, 1723. In-4°, XVI-62 p., 4 exempl. (Yf 777 et Rés. Yf 735, 1139 et 1186).

2. *Ibid.*, Paris, Ballard, 1734. In-4°, 68 p., 3 exempl. (Rés. Yf 2350, 1483 et 1486)

LE BALLET DES SENS, *livret de Pierre-Charles Roy*

Le Ballet des Sens, Paris, Ballard, 1732. Six parties en un vol. In-4° (Yf 792).

2. *Ibid.*, Paris, Ballard, 1740, 4 parties en 1 vol. In-4°, 2 exempl. Yf 793 et Rés. Yf 1802)
3. *Ibid.*, Paris, aux dépens de l'Académie, chez la Vve Delormel et fils, 1751. In-4°, 59 p . 2 exempl. (Rés. Yf 1071 et 1801).
4. *La Vue*, Paris, 1748, 1763 et 1770 (8o Yth 19394, Yf 7907 et 8o Yth 19396-19397).

LES GRACES, *ballet héroïque, livret de P.-Ch. Roy*

1. *Les Grâces*, Paris, Ballard, 1735. In-4°, 76 p. (Yf 725).
2. *Ibid.*, Paris, Ballard, 1744. In-4°, 56 p., 2 exempl. (Rés. Yf 800 et 2144).

LES AMOURS DE RAGONDE, *livret de Néricault Destouches*

1. *Les Amours de Ragonde*, comédie en musique, Paris, Ballard, 1742. In-4°, 24 p. (Rés. Yf 791).
2. *Ibid.*, Paris, Vve Delormel et fils, 1752. In-4°, 32 p., 2 exempl. (Rés. Yf 752 et 1744).
3. *Ibid.*, Paris, Ballard, 1745. In-4° (Rés. Yf 1742).
4. Voir *Fragments*, représentés pendant les jours gras de l'année 1742, Paris, 1742. In-4°. (Rés. Yf 2136).
5. Voir *Ballets*, représentés pendant les jours gras de l'année 1743, Paris, 1743. In-4°.(Rés. Yf 1819).

LE TEMPLE DE GNIDE, *livret de P.-C. Roy*

Le Temple de Gnide, Pastorale, Paris, Ballard, 1741. In-4°, 8 p. (Rés. Yf 788).

BIBLIOGRAPHIE

PREMIÈRE PARTIE

Auteurs du XVIII[e] siècle

ALEMBERT (d'), *Mélanges de Littérature*, nouvelle éd. Amsterdam, 1759.
Eléments de Musique théorique et pratique, nouvelle édition, Lyon, 1772.
AUTREAU, *Œuvres*, Briasson, Paris, 1749.
AFFILARD (L'), *Principes faciles pour bien apprendre la Musique*, Paris, 1717.
BAILLY, *Théâtre et Œuvres mêlées*, Paris, 1768.
BATTEUX (Ch.), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746.
BEAUCHAMP (de), *Recherches sur les Théâtres de France*, Paris, Prault, 1735.
BÉRARD, *L'Art du chant* (dédié à Mme de Pompadour), Paris, 1755.
BLAINVILLE, *L'esprit de l'art musical*, Genève, 1754.
BOISSY, *Œuvres*, Amsterdam, 1758.
BOINDIN, *Lettres historiques sur les Spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719.
BONNET, *Histoire générale de la Danse*, Paris, 1724.
BOYVIN, *Traité d'Accompagnement*, Paris, 1690.
BRILLON, *Journal de Sceaux et environs*, Manuscrit Bibl. de l'Institut.
BROSSARD, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1703.
CAMPION, *Traité d'Accompagnement*, Paris, 1716.
CARTAUD DE LA VILLATTE, *Essai historique et philosophique sur le goût*, Paris, 1736.
CHAMPFORT et LAPORTE, *Dictionnaire dramatique*, Paris, 1776.
CHOQUEL, *La musique rendue sensible par la méchanique*, Paris, 1762.
CLÉ DES CHANSONNIERS (LA), Paris, Ballard, 1717.
CROUSAZ, *Traité du Beau*, Amsterdam, 1715.
COMPAN, *Dictionnaire de la Danse*, Paris, 1724.
DACIER, *Des Causes de la corruption des goûts*, Paris, Rigaud, 1714.
DANDRIEU, *Principes de l'Accompagnement du clavecin*, Paris.
DANGEAU, *Mémoires et Journal*, Ed. de 1830.
DELAIR, *Traité d'Accompagnement*, Paris, 1690.
DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, Paris, 1769.
DESTOUCHES (Néricault), *Œuvres dramatiques*, Paris, 1758.
DUREY DE NOINVILLE, *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, Paris, 1757.
DUVAL (l'Abbé), *Principes de la musique pratique*, Paris, 1764.
ESSARTS (Magne, dit des), *Les Trois Théâtres de Paris*, 1777.
FAVART, *Œuvres*, Paris, Duchêne, 1763.

FONTENAY, *Dictionnaire des artistes*, Paris, 1776.
GENEST (Abbé Ch.), *Les Divertissements de Sceaux*, Paris, 1712 et 1725.
GIANOTTI, *Le Guide du Compositeur*, Paris, 1759.
GRIMAREST. *Traité du Récitatif*, Paris, 1707.
GRIMM, *Correspondance*, 1754.
Lettre sur Omphale, 1752.
Le Petit Prophète de Boemischbroda, 1753.
GUEULLETTE (Th.-Simon), *Notes et Souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe siècle*, Paris, Librairie E. Droz, 1938.
Journal de l'Opéra.
Journal de Trévoux, 1704.
Journaux historiques des années 1711 *à* 1722.
LA MOTTE (Houdard de), *Œuvres complètes*, Paris, 1750.
LANGUET (Manuscrit de), *Tournées théâtrales en Provence*, 1682-1697. (Bibl. Inguimbertine de Carpentras).
LAVALLIÈRE (Duc de), *Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques*, Paris, 1760.
LECERF DE LA VIÉVILLE, *Comparaison de la Musique française et de la Musique italienne*, Paris, 1704.
LÉCUYER, *Principes de l'Art du Chant*, Paris, 1769.
LEGRAND, *Œuvres*, Paris, 1770.
LÉRIS (de), *Dictionnaire portatif des Théâtres*, Paris, 1754.
LESAGE et D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire*, Paris, 1737.
Lettres historiques sur les Spectacles, Paris, 1719.
MAUPOINT, *Bibliothèque des Théâtres*, Paris, 1733.
MERCADIER DE BELESTA, *Nouveau Système de Musique théorique et pratique*, Paris, 1776.
MONTÉCLAIR (M. de), *Nouvelle méthode pour apprendre la Musique*, Paris, 1709.
Mercure Galant et Mercure de France (Collection du), Années 1677 à 1791.
Nouvelles à la main, Années 1733 à 1744.
ORIGNY (D'), *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris, 1788.
PANARD, *Théâtre et œuvres diverses*, Paris, 1763.
PARFAICT (Les frères), *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, 1756.
Histoire de l'Académie Royale de Musique (Manuscrit, Bibl. de l'Opéra).
Mémoires pour servir à l'histoire des Spectacles de la Foire par un acteur forain, Paris, 1743.
PLUCHE (L'Abbé), *Les Spectacles de la Nature*, Paris, 1731-1750.
RAGUENET, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la Musique et les Opéras*, Paris, 1702.
Défense du Parallèle des Italiens et des Français, Paris, 1705.
RAMEAU, *Code de Musique pratique*, Paris, 1760.
Démonstration du principe de l'harmonie, Paris, 1750.
Recueil des Parodies du Nouveau Théâtre Italien, Paris, Briasson, 1731.
Recueils des Comédies et Ballets représentés sur le Théâtre des Petits Appartements, 1747-1748.
Recueils des Spectacles donnés devant leurs Majestés à Versailles, 1763.
Recueil des Spectacles donnés devant leurs Majestés à Versailles, à Choisy et à Fontainebleau, 1770.
ROUSSEAU (J.-J.), *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1768.
SAINT-ALBINE (De), *Le Comédien*, Paris, 1747.
SAINT-LAMBERT, *Nouveau Traité d'Accompagnement*, Paris, 1707.
SAINT-MARS (R. de), *Réflexions sur l'Opéra*, Paris, 1741.
SAINT-SIMON, *Mémoires.*
Spectacles de Paris (Les), Paris, 1751.
STAAL DE LAUNAY (Rose de), *Mémoires*, Paris, 1755.
Théâtre Italien ou Recueil général des Comédies, (Le Nouveau), Paris, Briasson, 1733.
TITON DU TILLET, *Le Parnasse Français*, Paris, 1732.
TRÉVOUX, *Mémoires*, 1701-1767.
VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, Paris, 1733.
Adélaïde du Guesclin (Préface), Ed. de 1766.

DEUXIÈME PARTIE

Auteurs postérieurs au XVIIIe siècle

ARGER (Jane), *Les Agréments et le Rythme*, Paris, Rouart, Lerolle, 1921.
BERNARDIN (N.-M,), *La Comédie italienne en France et le Théâtre de la Foire*, Paris, 1902.
BORREL (Eug.), *Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle*, Schola, 1916.
BRENET (Michel), *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900.
Histoire de la Symphonie à orchestre depuis ses origines jusqu'à Beethoven inclusivement, Paris, Gauthier-Villars, 1882.
La librairie musicale en France.
BRUNOLD (Paul), *Traité des signes et agréments*, Les Ed. Musicales, Janin, Lyon, 1925.
CAMPARDON, *Les spectacles de la Foire*, Paris, 1887.
Les Comédiens du Roi de la Troupe italienne, Paris, 1880.
CARMODY, *Le répertoire de l'opéra-comique en vaudevilles de* 1708 *à* 1764. Ed. University of California Publications in Modern Philology. Vol. 16, No 4, Année 1933.
COURVILLE (X. de), *Luigi Riccoboni dit Lelio.* Bibliothèque de la Société des Historiens du Théâtre, Paris 1943.
CASTIL BLAZE, *Théâtres lyriques de Paris*, Paris, 1855.
CHORON ET FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris, Valade, 1810-1811.
CHOUQUET (Gust.), *Histoire de la musique dramatique en France*, Paris, Didot, 1873.
CUCUEL, *La critique musicale dans les revues au XVIIIe siècle.* Année Musicale, 1911-1912, Paris, Alcan.
La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle. Paris, Fischbacher, 1913.
Les créateurs de l'opéra-comique français, Paris, Alcan, 1914.
Etudes sur un orchestre au XVIIIe siècle, Paris, Fischbacher, 1913.
DACIER (Emile), *L'Opéra au XVIIIe siècle*, Paris, 1903.
DESNOIRTERRES (G.), *Les Cours galantes*, Paris, E. Dentu, 1860-1864.
La Comédie satirique au XVIIIe siècle, Paris, 1885.
ECORCHEVILLE, *De Lulli à Rameau*, Paris, Fortin, 1906.
ESTRÉE (P. d'), *Les origines de la revue au théâtre*, Revue historique littéraire de la France, 1901.
FÉTIS, *Biographie universelle des Musiciens*, Ed. Paris, Firmin Didot, 1878-1880.
FONT (A.), *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1894.
FUCHS (M.), *La vie théâtrale en Province au XVIIIe siècle*, Paris, 1933.
GASTOUÉ (A.), *La musique à Avignon et dans le Comtat, du XVIe au XVIIIe siècles.* Rivista musicale italiana, Tome XI, 1904.
GOUIRAND, *La musique en Provence*, Marseille, P. Ruat, 1908.
INDY (V. d'), *Préface à la réédition des Eléments de Destouches.* Paris, Ed. Michaëlis.
JAL, *Dictionnaire critique*, Paris, 1872.
JOANNIDÈS (A.), *Répertoire de la Comédie Française* 1680-1919.
JULLIEN (Ad.), *Les Grandes Nuits de Sceaux*, Paris, J. Baur, 1876.
Musiciens d'hier et d'aujourd'hui, Paris, Fischbacher, 1910.
LA LAURENCIE, *Le Théâtre de la Foire*, Année Musicale, 1911.
LA LAURENCIE, *La musique française de Lully à Gluck*, Paris, Alcan, Année Musicale, 1911.
Notes sur la jeunesse d'André Campra, Sämmelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1908-1909.
LA LAURENCIE et DE SAINT-FOIX, *Contribution à l'histoire de la Symphonie en France*, Année Musicale, 1911.
LALOY (Louis), *Jean-Philippe Rameau*, Paris, Alcan, 1908.
LANDOWSKA (Wanda), *La Musique ancienne*, 1908.
LANSON, *Hommes et livres* (*La Parodie dramatique au XVIIIe siècle*, Paris, 1895.

LARROUMET (Gust.), *Marivaux, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1882.
LAVOIX (H. fils), *Les successeurs de Lulli jusqu'à Rameau*, Revue contemporaine, 1868.
MASSON (Paul-Marie), *Lullistes et Ramistes*, Paris, Année Musicale, 1911.
Le Ballet héroïque, Revue Musicale, juin 1928.
L'Opéra de Rameau, Paris, H. Laurens, 1930.
Campra, Les Festes Vénitiennes, Revue Française de Musicologie, 1932.
MIGOT (Georges), *Jean-Philippe Rameau*, Paris Delagrave, 1930.
MAUREL (André), *La Duchesse du Maine Reine de Sceaux*, Paris, Hachette, 1928.
ODDO (Henri), *Un Félibre avant le Félibrige*, 1894.
PINCHERLE (Marc), *L'orchestre de chambre*, Paris, Larousse, 1948.
POUGIN (Arthur), *Gazette Musicale de Paris*, 18 *décembre* 1859, 15 *janvier* 1860, *Mouret*.
PROD'HOMME (J.-G.), *L'Opéra* (1669-1925), Paris, Delagrave, 1925.
PRUNIÈRES (H.), *Lully*, Paris, Laurens, 1910.
Le Ballet de Cour en France, Paris, Laurens, 1914.
SAINT-FOIX (G. de), Voir La Laurencie.
VALLAS (Léon), *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon* (1688-1789), Lyon, 1932).

Archives consultées

Archives départementales du Vaucluse.
Archives de la Commune de Carromb, *Annuaire du Vaucluse*, 1864.
Archives Nationales.

❋

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Première partie : LA VIE

Deuxième partie : LES OPÉRAS

Troisième partie

LES DIVERTISSEMENTS DU NOUVEAU THÉATRE ITALIEN

Quatrième partie

CANTATES - CANTATILLES - MUSIQUE RELIGIEUSE - SYMPHONIES MUSIQUE DE CHAMBRE

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 24 MAI 1950
SOUS LA DIRECTION DE GEORGES
JADELOT PAR L'IMPRIMERIE
LANG, BLANCHONG ET Cie - PARIS (18e)
31.1040